GIOACHINO ROSSINI

MOÏSE ET PHARAON

Opéra en quatre actes di **LUIGI BALOCCHI** e **ETIENNE DE JOUY**

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/rossinimoiseetph0000gioa

Fondazione
Cassa di Risparmio
1841 di Pesaro

Realizzato con il contributo di

Banca delle Marche

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Il Rossini Opera Festival è una fondazione che promuove l'omonima manifestazione lirica internazionale interamente dedicata a Gioachino Rossini.
Suo scopo è il recupero e la restituzione teatrale del patrimonio musicale - ancora in parte sconosciuto - legato al nome del compositore, che morì nel 1868 lasciando erede universale di tutta la sua fortuna il Comune di Pesaro: da questo lascito nacquero il Conservatorio e la Fondazione che portano il suo nome.
Il Rossini Opera Festival è stato istituito nel 1980 per iniziativa del Comune di Pesaro, con l'intento di affiancare e proseguire in campo teatrale l'attività scientifica della Fondazione Rossini: è nato così un vero e proprio laboratorio di musicologia applicata, finalizzato al recupero musicologico, teatrale ed editoriale di tutto il sommerso rossiniano.

Presidente
Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Luigi Ferrari

Consiglio di Amministrazione
Rosaria Rita Bonatti, Germano Buzzi, Catervo Cangiotti
Gioia Marchi Falck, Renato Raffaelli, Rolando Tittarelli

Collegio Sindacale
Flavio Cavalli (presidente), **Lorella Megani, Renato Balestrieri**

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI PESARO

La Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro è un Ente a base associativa nato nel 1992 quale continuazione storica della Cassa di Risparmio di Pesaro.
Persegue finalità di interesse pubblico e di utilità sociale con particolare riguardo ai settori dell'arte, della cultura, dell'istruzione, della ricerca scientifica, della sanità, nonché dell'assistenza e tutela delle categorie sociali più deboli.
Fra i suoi obiettivi primari figura la valorizzazione del patrimonio artistico-culturale del territorio.
Attivamente partecipe del Rossini Opera Festival fin dal suo nascere, è Socio fondatore della omonima Fondazione dal 1993.

Presidente
Bruno Brusciotti

Vice Presidente
Leonardo Luchetti

Consiglio di Amministrazione
Nino Baldeschi, Carlo Bo, Antonio Brancati, Lino Cecchi, Ercole Farina
Vittorio Livi, Gianfranco Mariotti, Nicola Perulli, Giuseppe Valazzi

Collegio Sindacale
Alessandro Bisetti, Alessandro Brusi, Dario Clini

GIOACHINO ROSSINI

MOÏSE ET PHARAON

Opéra en quatre actes di **LUIGI BALOCCHI** e **ETIENNE DE JOUY**
Edizione Casa Ricordi, Milano

Rappresentato al Palafestival di Pesaro il 9, 13, 17, 21 agosto 1997
per la regia di **Graham Vick**, con le scene di **Stefanos Lazaridis**
i costumi di **Giovanna Buzzi**, le luci di **Thomas Webster** e le coreografie di **Ron Howell**

Personaggi	Interpreti
Moïse	**MICHELE PERTUSI**
Pharaon	**ELDAR ALIEV**
Aménophis	**CHARLES WORKMAN**
Eliézer	**LUIGI PETRONI**
Osiride	**RICCARDO FERRARI**
Aufide	**CESARE CATANI**
Sinaïde	**MARIANA PENTCHEVA**
Anaï	**ELIZABETH NORBERG-SCHULZ**
Marie	**ENKELEJDA SHKOSA**

Direttore
WLADIMIR JUROWSKI

CORO DA CAMERA DI PRAGA
Maestro del Coro
LUBOMÍR MÁTL

ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

Redazione / *Editing*
Ufficio edizioni e archivio storico del Rossini Opera Festival
Carla Di Carlo

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Fotografie / *Photo*
Studio Amati-Bacciardi

Grafica / *Design*
Dolcini Associati (Antonio Trebbi)
Art Direction
Massimo Dolcini

Service / *Films*
AD Studio, Pesaro

Stampa / *Printed by*
Studio Stampa, Repubblica di San Marino
luglio 1999

Sommario

Schema musicale e Track list *p. 14*

La trama, con una premessa *p. 21*

The Story, with a Premise *p. 27*

L'argument, avec une introduction *p. 33*

Einleitung mit Handlung *p. 39*

Tra cielo e terra
di Bruno Cagli *p. 47*

Between Heaven and Earth
by Bruno Cagli *p. 69*

Libretto *p. 95*

Michele Pertusi, Elizabeth Norberg-Schulz

MOÏSE ET PHARAON

Opéra en quatre actes
di **Luigi Balocchi**
e **Etienne de Jouy**

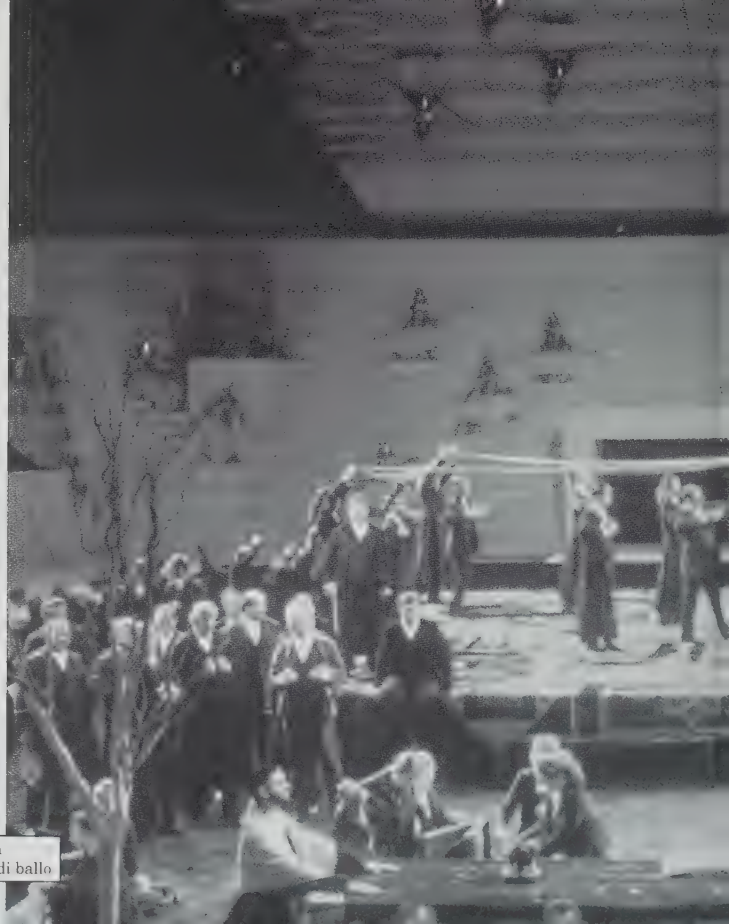
Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

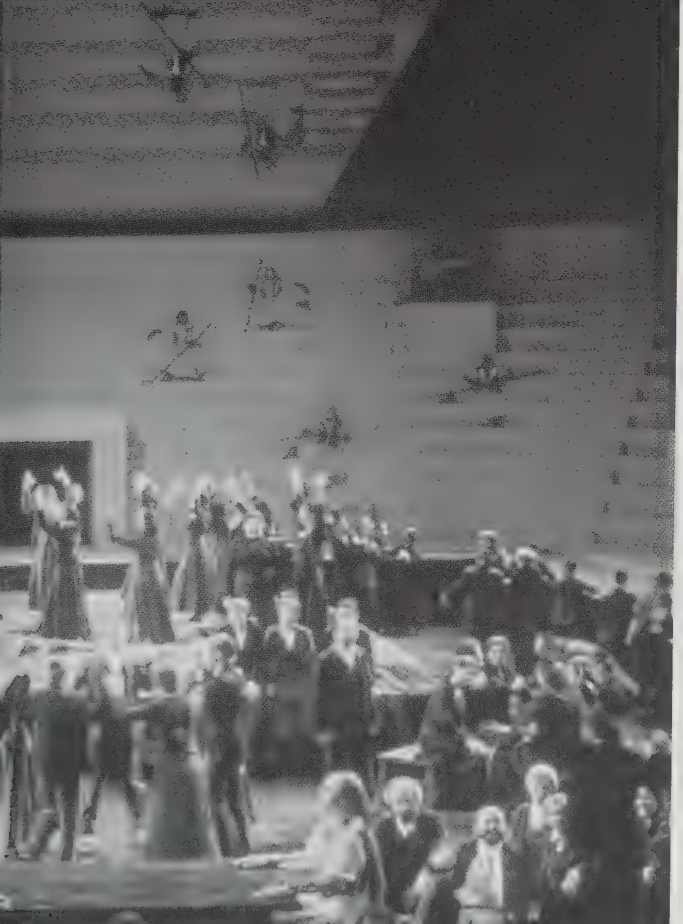
Moïse
Pharaon
Aménophis
Eliézer
Osiride
Aufide
Sinaïde
Anaï
Marie
Hébreux, Egyptiens

La scène est dans le camp des Madianites
près de Memphis, et à Memphis

Prima rappresentazione
Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique
26 marzo 1827



Michele Pertusi, Charles Workman
Coro da Camera di Praga e Corpo di ballo



Schema musicale e Track list

CD 1 — 56' 47"

	1	**Ouverture**	2' 24"
		ACTE I	
N. 1	2	**Introduction** Dieu puissant, du joug de l'impie	16' 19"
	3	**Quatuor et Chœur** Dieu de la paix, Dieu de la guerre	2' 46"
	4	**Récitatif** Forts de la divine assistance (Chœur, Moïse, Marie, Anaï, Eliézer, Voix mistérieuse)	0' 41"
N. 2	5	**Chœur** La douce aurore	3' 05"
	6	**Récitatif** Ce jour finit notre esclavage	1' 05"
	7	**Scène** Anaï, toi me fuir (Chœur, Moïse, Anaï, Aménophis)	2' 55"
N. 3	8	**Duo** Si je perds celle que j'aime	8' 48"
	9	**Récitatif** Par les ordres du Roi (Aménophis, Anaï)	0' 56"
N. 4	10	**Marche et Chœur** Oh jour heureux, jour solennel! (Chœur, Eliézer, Marie)	3' 31"
N. 5	11	**Duo** Dieu, dans ce jour prospère (Anaï, Marie)	5' 08"
N. 6	12	**Final** Qu'entends-je... (Moïse, Aménophis, Eliézer, Anaï, Marie, Pharaon, Aufide, Sinaïde, Chœur)	9' 09"

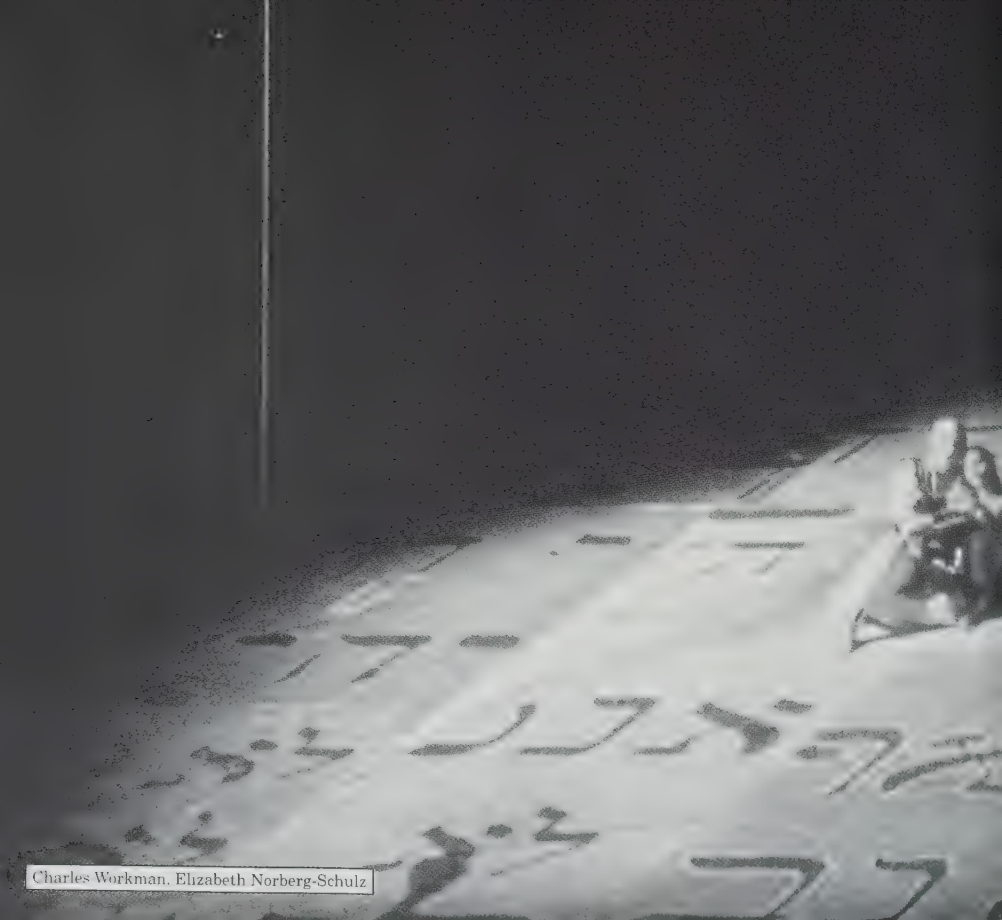
CD 2 70' 14"

		ACTE II	
N. 7	1	**Introduction** Ah! Quel désastre	8' 17"
	2	**Récitatif** Ta voix m'appelle (Chœur, Aménophis, Pharaon, Sinaïde, Moïse)	2' 40"
N. 8	3	**Invocation** Arbitre suprême **et Quintetto** O toi dont la clémence	11' 46"
	4	**Récitatif** Vous avez entendu quelle est ma volonté (Moïse, Sinaïde, Eliézer, Pharaon, Aménophis, Chœur)	1' 18"
N. 9	5	**Duo** Moment fatal!.. que faire? (Aménophis, Pharaon)	6' 47"
	6	**Récitatif** Quel abîme de maux (Aménophis, Sinaïde)	2' 10"
N. 10	7	**Air et Chœur** Ah! d'une tendre mère (Sinaïde, Aménophis, Chœur)	8' 58"
		ACTE III	
N. 11	8	**Marche et Chœur** Reine des cieux	2' 32"
	9	**Récitatif** Quel tout respire un saint délire (Chœur, Osiride, Pharaon)	4' 52"
	10	**1er Air de Danse**	5' 17"
	11	**2e Air de Danse**	9' 04"
	12	**3e Air de Danse (Chasse)**	6' 33"

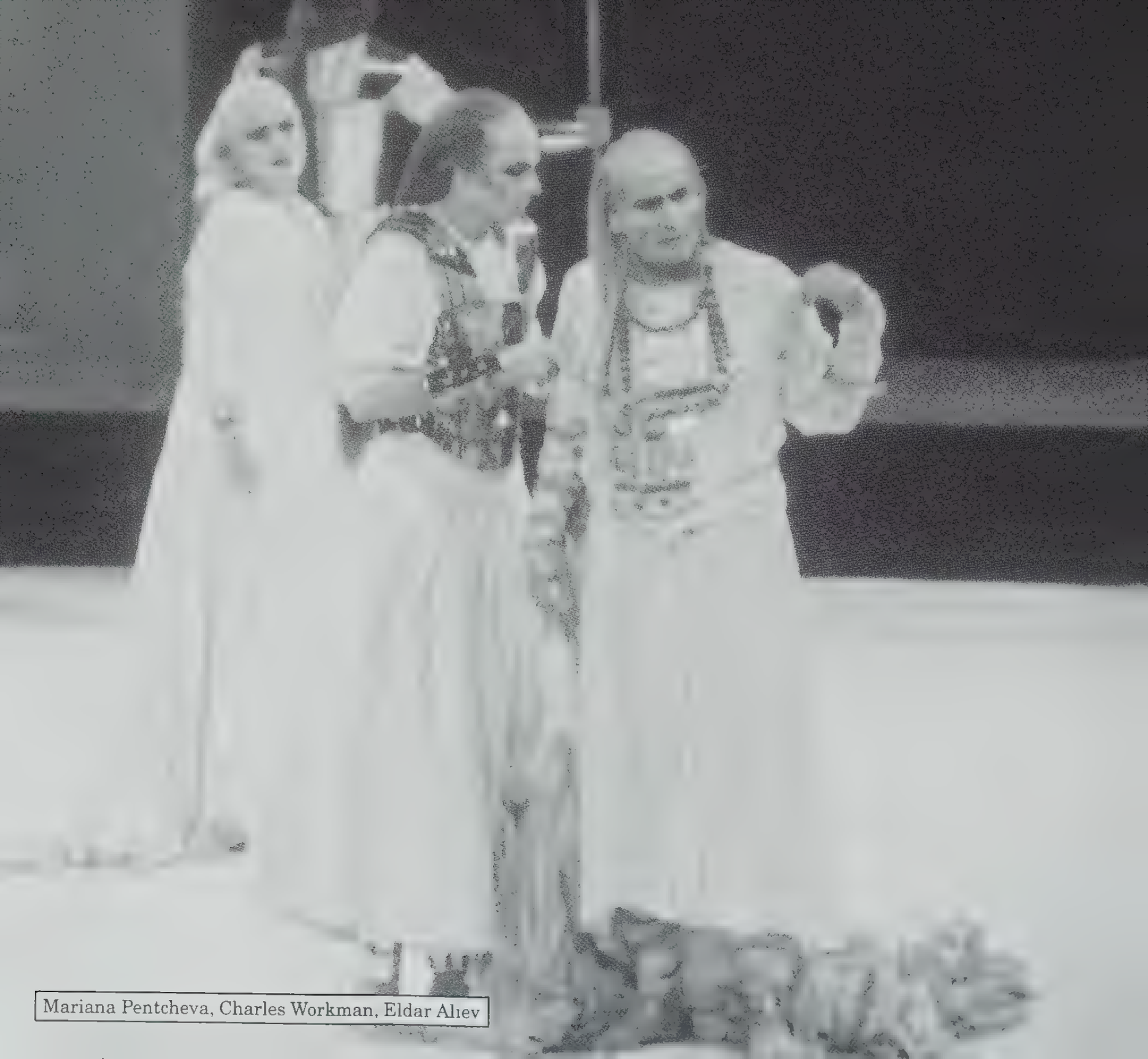
CD 3 — 57' 06"

N. 12	1	**Final** Je réclame la foi promise (Moïse, Pharaon, Osiride, Aménophis, Sinaïde, Aufide, Anaï, Marie, Eliézer, Chœur)	14' 27"
		ACTE IV	
N. 13	2	**Entr'acte,**	3' 19"
	3	**Récitatif** Où me conduisez-vous?	2' 51"
	4	**et Duo** Jour funeste, loi cruelle! (Anaï, Aménophis)	4' 54"
	5	**Récitatif** Ce grand jour, mes enfants, termine vos malheurs. (Moïse, Marie, Anaï, Aménophis)	2' 36"
N. 14	6	**Air et Chœur** Quelle horrible destinée! (Anaï, Moïse, Aménophis, Marie, Eliézer, Chœur)	8' 16"
	7	**Récitatif** Vous entendez sa réponse. (Moïse, Aménophis, Chœur)	1' 52"
	8	**Marche**	1' 22"
	9	**Récitatif** Dans ce moment terrible (Moïse, Anaï, Marie, Eliézer)	1' 04"

N. 15	10	**Prière et Chœur** Des cieux où tu résides (Moïse, Anaï, Marie, Eliézer, Chœur)	5' 09"
N. 16	11	**Scène et Orage** Quel bruit!.... (Eliézer, Marie, Anaï, Moïse, Pharaon, Aménophis, Chœur)	6' 40"
N. 17	12	**Cantique** Chantons, bénissons le Seigneur! (Marie, Anaï, Eliézer, Moïse, Chœur)	4' 36"



Charles Workman, Elizabeth Norberg-Schulz



Mariana Pentcheva, Charles Workman, Eldar Aliev

La trama, con una premessa

E' esperienza comune vedere al cinema, sceneggiata, una storia che si è conosciuta raccontata a parole nelle pagine di un libro: *I promessi sposi* di Mario Camerini (1941), o l'*Othello* di Orson Welles (1951), ad esempio. L'eventuale confronto tra la fonte e il risultato di tale elaborazione è assai utile, ma non certo per valutare il grado di fedeltà mantenuta nel trasferimento da un campo all'altro. Piuttosto che affannarsi a voler misurare quanto Camerini ha tradito (o rispettato) Manzoni, e Welles Shakespeare, più interessante mi pare mettere a fuoco come l'uno 'legge' l'altro: che cosa di quello gli interessa, quanto il nuovo mezzo gli consente e addirittura sollecita sia per quel che riguarda le risorse tecniche, sia per le convenzioni e le attese del suo proprio pubblico.
Assistendo a Venezia nel 1818 all'*Otello* di Berio-Rossini, Byron si scandalizzava delle infedeltà perpetrate a danno di tanto modello. Peccato non abbia potuto assistere alla versione romana di *Otello,* quella dove il protagonista non ammazza Desdemona, l'intrigo di Iago è smascherato, e la coppia vivrà felice e contenta: il crimine di leso Shakespeare che cosa avrebbe causato in chi mostrava una così ingenua fede nell'Arte e nell'Artista? Alle sue presumibili escandescenze, un ipotetico e ben informato vicino di palco gli avrebbe potuto legittimamente dare dell'impunito: Byron si era preso le sue belle libertà scrivendo nel 1821 *Caino?* e non potevano fare altrettanto Berio e Rossini?
Shakespeare è spesso divino, ma della storia che Byron aveva manipolato era autore Dio stesso.
Assistendo a *Moïse et Pharaon,* lo spettatore moderno non si attenda devozione al dettato biblico. Il pubblico dell'epoca ben sapeva che altro è il libro (compreso il *Libro* per eccellenza), altro è il palcoscenico, e soprattutto quello del teatro per musica. Il pubblico odierno ha visto forse *Mosè in Egitto* di Tottola-Rossini, o almeno *I dieci comandamenti* del 1956 di Cecil De Mille, e sa che le leggi dello spettacolo hanno *propria principia:* non si adonterà certo per l'intreccio a mo' di episodio della vicenda di Anaï e Aménophis (già Elcia e Osiride), che provvede alla materia amorosa indispensabile. E sarà pronto a giustificare, per ragioni rappresentative, certi disinvolti cortocircuiti della sceneggiatura, quali il roveto ardente che genera le Tavole della Legge (senza ascesa del Sinai e prima dell'affrancamento del popolo ebraico), o le piaghe d'Egitto ridotte alla sola nona (le tenebre). Attribuirà alle esigenze spettacolari crolli e apparizioni varie, terremoti e metamorfosi prodigiose non contemplate nella *Bibbia:*

se davvero melomane, reputerà il vulcano fumante del Final I un'inconsapevole prova generale dell'eruzione del Vesuvio nel finale ultimo di *La muette de Portici* di Scribe-Delavigne e Auber (29 febbraio 1828).
Piuttosto, si chiederà dubbioso - ed io con lui - perché chiamare Eliézer il fratello di Moïse quando invece Eliézer era suo nipote, e soprattutto quando già nel *Mosè in Egitto* questi era correttamente indicato come Aronne. E, ancor più clamorosamente, perché il Mar Rosso è attraversato camminando sulle acque in *Moïse et Pharaon*, sul fondo marino dopo che le acque si sono divise in *Mosè in Egitto* (come vuole la *Bibbia).* Fosse successo l'inverso, si sarebbe potuto pensare a inadeguatezze scenotecniche del S. Carlo rispetto all'Opéra, ma è difficile credere che, dopo aver introdotto terremoti, visioni e trasformazioni del tutto gratuite (o almeno non richieste dalla fonte), ci si trovasse in imbarazzo di fronte a un problema del genere. La mancanza di una spiegazione non pregiudica però la possibilità di gustarsi la rappresentazione *à grand spectacle.*

Acte I
L'accampamento dei Madianiti presso le mura di Menfi.
Ebrei e Madianiti invocano Dio perché il popolo ebraico possa finalmente rientrare in patria: manterrà il re dell'Egitto la promessa di lasciarli andare? Giunge Moïse a rimproverarli della loro poca fede, e a rincuorarli: Dio è con loro, e lui - Moïse - saprà guidarli. Ripresisi dal temporaneo smarrimento, tutti si sentono più fiduciosi. Moïse è in attesa che torni suo fratello Eliézer, inviato a chiedere a Pharaon la fine dell'esilio e la libertà per gli Ebrei. Poco dopo Eliézer ritorna insieme con sua sorella Marie e la di lei figlia Anaï, e racconta di come ha perorato la causa del suo popolo davanti al re, della fiera opposizione del gran sacerdote Osiride, del risoluto intervento in loro favore della regina Sinaïde. Indotto alla clemenza, come segno di buona volontà Pharaon ha decretato la liberazione di Marie, già destinata a morte per aver negato gli dei egizî. Marie esalta anche il comportamento esemplare di sua figlia, che ha anteposto la devozione a Dio e a sua madre, all'amore per il principe Aménophis. Mentre Moïse invita tutti a gioire, accadono alcuni eventi prodigiosi: appare improvvisamente l'arcobaleno, interpretato come segno del favore divino; una meteora incendia un cespuglio, che brucia senza consumarsi. Si ode una voce misteriosa che dice a Moïse di accostarsi per ricevere la Legge, e annuncia nuove prove per gli Ebrei, che alla fine trionferanno. Placatosi il fuoco, ora il cespuglio è fiori-

to: Moïse gli si avvicina e ne trae le Tavole della Legge, che ostende al popolo ebraico. Tutti s'inginocchiano invocando Dio e giurando obbedienza ai suoi comandamenti. A suggello di questo patto, i primogeniti degli Ebrei vengono consacrati a Dio. Conclusa la cerimonia, Moïse esorta tutti a tenersi pronti: la partenza è ormai prossima. La scena si vuota.
Rimasta sola, Anaï è raggiunta da Aménophis, che le rimprovera di averlo abbandonato nonostante le promesse d'amore. Anaï gli protesta l'intensità del suo sentimento, ma più forte è il senso di fedeltà al suo Dio, di appartenenza al popolo ebraico e di sottomissione ai voleri di sua madre. Invano Aménophis la implora, minaccia, sfida Moïse e la sua famiglia: quando di lontano si sentono i segnali degli Ebrei che si preparano a partire, Anaï intende raggiungerli. Disperato, Aménophis sfida empiamente il loro Dio, mentre Anaï lo supplica di non metterlo alla prova. Furibondo, Aménophis intende far valere il suo diritto sugli ebrei schiavi ed entra nella tenda di Moïse per comunicarglielo, ma Anaï non si piega: pur consapevole che il suo rifiuto porterà sventura al suo popolo, è intenzionata a morire coi suoi.
In procinto di partire, gli Ebrei cantano inni al Signore. Solo Anaï appare infelice in un giorno così fausto: implora Dio di aiutarla a soffocare l'amore profano che la tormenta, e sua madre Marie prega con lei.
Moïse ed Eliézer escono dalla tenda sdegnati contro Aménophis e minacciandogli l'ira divina. Il principe vorrebbe fare arrestare Moïse dalle guardie, ma gli Ebrei si apprestano a difenderlo. Attirato dal clamore, col seguito regale giunge Pharaon che, adirato, revoca la libertà per gli Ebrei e pretende la sottomissione di Moïse. Questi lo esorta a non suscitare la collera di Dio, cui chiede di manifestare la propria potenza. Nel terrore generale, il cielo si oscura e la terra inizia a tremare: cadono gli alberi e la grande piramide crolla, trasformandosi in un vulcano che pare sommergere di lava ardente tutta la piana di Menfi.

Acte II
Interno del palazzo reale di Menfi.
La tenebra in cui è precipitato l'Egitto ha gettato tutti nella disperazione. Alla fine Pharaon si decide a convocare Moïse e, provocando la rabbia di Aménophis e il sollievo di Sinaïde, gli promette libertà per gli Ebrei se saprà restituire al paese la luce. Moïse invoca Dio e in breve, tra la meraviglia generale, l'oscurità si dilegua: tutti sono variamente colpiti dalla potenza divina.
Mantenendo la parola data, Pharaon proclama

che gli Ebrei potranno partire quella sera stessa. Aménophis si oppone vanamente al decreto paterno: la sua costernazione aumenta quando Pharaon, per festeggiare quella giornata, invita tutti al tempio di Isis dove ha intenzione di annunziare pubblicamente le nozze del figlio con una principessa siriana. Aménophis è disperato, ma non può rivelare al padre la vera ragione del suo dolore. In ogni caso, non intende rinunciare ad Anaï.
Sinaïde cerca ripetutamente di richiamarlo ai suoi doveri, ma il principe è tutto preso dal suo amore e dal desiderio di vendicarsi di Moïse. Si odono da lontano i cori che invitano al tempio: finalmente Aménophis dà l'impressione di cedere alla suppliche di sua madre.

Acte III
Il tempio d'Isis.
Tutti gli Egiziani invocano festosi la protezione della dea, e celebrano festeggiamenti in suo onore. Giungono Moïse, i suoi famigliari e gli Ebrei a pretendere il compimento della promessa di Pharaon. Questi non la rinnega, ma il gran sacerdote Osiride pretenderebbe un atto di omaggio agli dei egizî. Moïse rifiuta sdegnato facendo irritare i Sacerdoti e i Soldati che chiedono siano puniti, mentre il Popolo egizio invoca il loro perdono per non dover patire altre sventure. Mentre Ebrei ed Egiziani invocano ciascuno le proprie divinità, Moïse compie un nuovo prodigio: spegne i fuochi degli altari del tempio e fa crollare la statua d'Isis, mentre in lontananza appare l'Arca. Stupore generale. Incalzato dai Sacerdoti, Pharaon decreta la deportazione nel deserto per gli Ebrei.

Acte IV
Il deserto presso il mar Rosso.
Aménophis, che ha fatto rapire Anaï, si dirige con lei da Moïse con l'intenzione di rinunciare al trono pur di restare con l'amata. Ma Moïse dichiara che sarà Anaï a dover scegliere tra la sua famiglia, il suo popolo e la sua religione da un lato, e l'innamorato dall'altro. Per quanto lacerata, Anaï sceglie la fedeltà ai suoi e al suo Dio, pregandolo perché plachi l'insana passione dell'amato. Aménophis è sconvolto: furente, annuncia che in ogni caso gli Ebrei hanno poche speranze, dato che Pharaon sta marciando con un esercito contro di loro. Tutti sono disperati, ma Moïse invita a confidare in Dio.

Le rive del mar Rosso.
Moïse e gli Ebrei invocano l'aiuto divino. Durante la loro preghiera, le catene che li tenevano prigionieri si aprono miracolosamente. Ma un rumore minaccioso annuncia l'arrivo dei sol-

dati egiziani. Moïse non si perde d'animo e si dirige verso il mare, iniziando a camminare sulle onde e invitando il suo popolo a seguirlo: tutti lo imitano. Gli Egiziani si slanciano all'inseguimento, ma una tremenda tempesta si scatena e le onde li sommergono. Placatosi l'uragano, si vedono gli Ebrei in salvo sulla sponda opposta: Moïse e i suoi famigliari intonano un canto di ringraziamento al Signore.

Paolo Fabbri

Elizabeth Norberg-Schulz

The Story, with a Premise

It has happened to all of us to see on the cinema screen, acted out in dramatic form, a story that we first got to know by reading it in a book: for example, Mario Camerini's film of I promessi sposi *(1941) or Orson Welles's* Othello *(1951). It is quite useful to compare the original source with the re-elaboration, but not, of course, with a view to calculating the degree of fidelity to the original that has been observed in transferring it from one medium to another. Rather than struggling to measure how far Camerini has betrayed (or respected) Manzoni, or Welles Shakespeare, it seems to me more interesting to focus on how one artist "interprets" another: what interests him in the other's work, and to what extent the new medium permits him or even urges him to realise, both from the point of view of the technical resources available and of the conventionalities and the expectations of his regular audience.*

When Byron attended a performance of the Berio-Rossini Otello *in Venice in 1818, he was scandalized by the damage done to the famous original by so many distortions. What a pity that he had not been able to see the Roman version of* Otello, *the one in which the Moor does not murder Desdemona, Iago's intrigue is unmasked, and the loving couple look forward to a happy life together: such an example of crimes against Shakespeare would surely have deeply grieved a man who revealed such touching faith in Art and the Artist. In imagining what his rage might have been, we can also imagine the possible retort of some imaginary, cultured neighbour in the next box: had not Byron himself treated the story of* Cain *with a great deal of freedom in 1821? And were Berio and Rossini not to be allowed to take the same kind of liberties? Shakespeare may well often be God-like, but the story that Byron had twisted to suit his own ends had been written by God himself.*

When witnessing a performance of Moïse et Pharaon, *the modern operagoer does not expect meticulous respect for the Bible story. Audiences in Rossini's day were well aware that a book is one thing (the Good Book in particular) and the stage is another, above all the operatic stage. Today's audiences may perhaps have seen* Mosè in Egitto, *Rossini's earlier version of the opera to a libretto by Tottola, or at least* The Ten Commandments *filmed in 1956 by Cecil B. De Mille, and know that the rules of the theatre have their* propria principia*: they will certainly not be bothered by the rather episodic sub-plot concerning the loves of Anaï and Aménophis (Elcia and Osiride in the old opera), which furnishes the indispensable love interest. And they will be willing to excuse, for pratical reasons of the thea-*

tre, certain rather free-and-easy short cuts in the dramatization, such as the burning bush that gives birth to the tables of the Law (cutting out the ascent of Mount Sinai, and all taking place before the Hebrews leave Egypt), or the reduction of the plagues of Egypt to just one, the ninth (the plague of darkness). They will accept that theatrical effect demands various collapses and apparitions, earthquakes and marvellous transformations not mentioned in the Old Testament: the true opera fiend will consider the smoking volcano at the end of Act One as an unconscious dress rehearsal for the eruption of Vesuvius in the last scene of La muette de Portici *by Scribe, Delavigne and Auber (29 February, 1828).*

Today's audiences will rather join me in wondering why Moses's brother is given the name of Eliézer, when this was in fact his nephew's name, and, above all, when one reflects that in the original opera Mosè in Egitto *this character had been given his correct Old Testament name of Aaron. And, even more eagerly, they will want to know why in* Moïse et Pharaon *the Red Sea is crossed by walking over the surface of the water, whilst in* Mosè in Egitto *the waters are divided and the people cross by walking over the sea-bed, as in the Old Testament. Had the reverse been true, one might have attributed the change to the technical incompetence of the San Carlo stage staff as compared with their counterparts at the Paris Opéra, but it is difficult to believe that, after having introduced wholly gratuitous (or, at least, not present in the Biblical source) earthquakes, visions and transformations, the authors could have been reluctant to introduce a technical challenge of this sort. The lack of an answer to this question does not, however, prevent us from enjoying the spectacular effects in the show.*

Act One

The Midianites' encampment outside the walls of Memphis.

Hebrews and Midianites together call upon God to help the people of the Hebrews to return to their own country: will the King of Egypt fulfil his promise of letting them go? Moses enters; he reproves them for their lack of faith and bids them hope: God is on their side, and he, Moses, will guide them. Having recovered from their temporary bewilderment, the people all feel more hopeful.

Moses is awaiting the return of his brother Eliézer, who has been sent to ask Pharaoh to bring to an end the exile of the Hebrews by letting them go. Soon Eliézer comes back, accompanied by his sister Marie ad her daughter Anaï,

and tells them how he has pleaded their people's cause before the King, how the High Priest, Osiride, has violently opposed them, and how Queen Sinaïde has resolutely supported them. Pharaoh, persuaded into a merciful frame of mind, has given them a sign of his good faith by releasing Marie, who had been condemned to death for having refused to worship the gods of Egypt. Marie descants upon the exemplary behaviour of her daughter, who has shown that her devotion to her God and to her mother mean more to her than her love for Prince Aménophis. Whilst Moses invites his people to rejoice, some supernatural phenomena take place: a rainbow, taken for a sign of God's favour, appears in the sky; a meteor sets fire to a bush, which burns without being consumed by the fire. A mysterious Voice orders Moses to draw near and receive the Law; it announces that the Hebrews will be subjected to new tests, but will win through in the end. The fire burns itself out and the bush flowers anew: Moses approaches and from the branches draws forth the tables of the Law, which he shows to the people of the Hebrews. All kneel down, invoke God's name and swear to obey His commandments. To seal this pact, all the firstborn sons of the Hebrews are consecrated to God. When the ceremony is over, Moses urges them all to get ready; soon they will set out on their journey. Anaï is left alone onstage.

Anaï is joined by Aménophis, who complains that she has deserted him in spite of all her promises to love him. Anaï protests that she loves him sincerely, but she feels even more strongly her faith in God, her sense of belonging to the Hebrews and of needing to obey her mother. Aménophis alternately begs and threatens her, defies Moses and all his family, but in vain: when Anaï hears in the distance the sounds of the Hebrews preparing for their departure, she declares that she must go and join them. In despair, Aménophis impiously defies her God, whilst Anaï implores him not to challenge God's awful power. Furious, Aménophis intends to make his power over his Hebrew slaves felt, and goes into Moses's tent to tell him this, but Anaï remains firm in her purpose: although realizing that her refusal will bring grief upon her people, she is ready to die with them.

On the point of leaving, the Hebrews are offering hymns of praise to God. On this day of rejoicing she alone seems to be unhappy: she begs God to help her to tame the worldly love that torments her, and her mother Marie prays with her.

Moses and Eliézer emerge from their tent, full of anger against Aménophis, whom they threaten

with the wrath of God. The Prince tries to have Moses arrested by the guards, but the Hebrews prepare to defend him. Drawn to the scene by the uproar, Pharaoh appears, surrounded by his royal suite; angrily he countermands his order to free the Hebrews and orders Moses to submit himself to his power. Moses urges the King not to awaken the wrath of God, to whom he appeals to give a demonstration of His power. Amid the general terror, the sky grows dark and the earth begins to shake: trees fall down and the great pyramid collapses, turning into a volcano which is seen to submerge the entire plains of Memphis in molten lava.

Act Two

Inside the royal palace of Memphis.

The darkness into which the whole of Egypt has been plunged has caused everyone to despair. Pharaoh finally decides to send for Moses and, to the anger of Aménophis and to the relief of Sinaïde, promises him that if he can restore the light the Hebrews will be set free. Moses prays to God and soon, to the general amazement, the darkness is dispersed: each in his own way is struck by God's power.

True to his word, Pharaoh proclaims that the Hebrews may depart that very evening. It is in vain that Aménophis tries to oppose his father's edict: his consternation increases when Pharaoh, to mark the day by celebration, invites everyone to the Temple of Isis, where he intends to formally announce his son's forthcoming marriage to a Syrian princess. Aménophis is in despair, but dares not reveal to his father the true reason for his unhappiness. In any case, he does not intend to give up Anaï.

Sinaïde tries repeatedly to make him return to dutiful behaviour, but the Prince can think of nothing but his love for Anaï and his desire to be revenged upon Moses. In the distance choirs are heard inviting people to the Temple: Aménophis finally lets it appear that he has yielded to his mother's persuasion.

Act Three

The Temple of Isis.

All the Egyptians jubilantly invoke the protection of their Goddess, and worship her with due festivity. Moses, followed by his relatives and his people, comes in to demand the fulfilment of Pharaoh's promise. The King is ready to comply, but the High Priest Osiride wants to compel them to make an act of homage to the Gods of Egypt. Moses's scornful refusal angers the priests and the soldiers, who demand the punishment of the Hebrews, but the people of Egypt are alarmed lest they should be subjected to more disasters,

and urge that the Hebrews be pardoned. Whilst Hebrews and Egyptians in turn invoke their own Gods, Moses performs yet another miracle: he causes the sacred flames on the altar of the Temple to be extinguished and the statue of Isis to crumble, whilst an apparition of the Ark of the Covenant is seen in the distance. Everyone is amazed. Urged on by the priests, Pharaoh decrees that the Hebrews shall be deported into the desert.

Act Four

The desert near the Red Sea.

Aménophis has had Anaï carried off by force, and is now taking her to Moses with the intention of renouncing his claim to the throne in order to be able to stay with the woman he loves. But Moses declares that Anaï herself must choose between her family, her people and her religion on the one hand and her lover on the other. For all her suffering, Anaï chooses to remain faithful to her people and her God, praying to Him to restrain the mad passion of her lover. Aménophis is overwhelmed: in his fury, he exclaims that in any case the Hebrews have very little hope, as Pharaoh is marching against them at the head of his army. All are in despair, but Moses tells them to trust in God.

The shores of the Red Sea.

Moses and the Hebrews invoke God's help. Whilst they are praying, their chains miraculously fall off. However, a threatening rumble announces the imminent arrival of the Egyptian soldiers. Moses courageously advances towards the sea, and begins walking upon the surface of the water, inviting his people to follow him: all follow his example. The Egyptians rush after them, but a terrific storm bursts over their heads and they are drowned beneath the waves. When the storm dies down, the Hebrews are seen in safety on the opposite shore: Moses and his family sing a hymn of thanks to the Lord.

Paolo Fabbri

Translation by ***Michael Aspinall***

Mariana Pentcheva, Eldar Aliev
Michele Pertusi, Charles Workman

L'argument, avec une introduction

Il est assez courant de voir au cinéma l'adaptation d'une histoire que l'on a découverte au fil des mots et des pages d'un livre, comme par exemple I promessi sposi *de Mario Camerini (1941), ou* Othello *d'Orson Welles (1951). La comparaison éventuelle entre la source et le résultat de cette élaboration est très utile, mais certainement pas pour évaluer le degré de fidélité qui a été conservé lors du transfert d'un secteur à l'autre. Plutôt que de vouloir vérifier à tout prix dans quelle mesure Camerini a trahi (ou respecté) Manzoni, et Welles Shakespeare, il me semble plus intéressant de mettre l'accent sur la manière dont l'un interprète l'autre: ce que le premier peut trouver d'intéressant chez le second, ce que le nouveau moyen lui permet et lui suggère même de faire, tant sur le plan des ressources techniques que des conventions et des attentes de son public.*

*Alors qu'en 1818 il assistait à l'*Otello *de Berio-Rossini à Venise, Byron se scandalisait des infidélités commises aux dépens d'un tel modèle. Dommage qu'il n'ait pu être présent à la version romaine d'*Otello, *celle où le héros ne tue pas Desdémone, où l'intrigue de Iago est démasquée et le couple vivra heureux et satisfait: qu'aurait provoqué ce crime de lèse-Shakespeare chez un individu qui manifestait une telle foi vis-à-vis de l'Art et de l'Artiste? Face à ses emportements probables, quelque voisin de loge bien informé aurait pu l'accuser en toute légitimité de ne pas manquer de culot: Byron n'avait-il pas pris les plus grandes libertés en écrivant* Caïn *en 1821? et Berio et Rossini n'avaient donc pas le droit d'en faire autant? Shakespeare est souvent divin, mais pour l'auteur de l'histoire que Byron avait manipulée, il s'agissait de Dieu en personne.*

Que le spectateur moderne qui assistera à Moïse et Pharaon, *ne s'attende pas à une grande vénération pour le texte biblique. Le public de l'époque savait bien que le livre était une chose (y compris le* Livre *par excellence), mais que la scène en était une autre, et surtout celle du théâtre musical. Le public d'aujourd'hui a peut-être vu* Mosè in Egitto *de Tottola-Rossini, ou du moins* I dieci comandamenti *de 1956 de Cecil De Mille, et il sait que les lois du spectacle ont des principes qui leur sont propres: il ne s'indignera sûrement pas à propos de l'aventure occasionnelle d'Anaï et Aménophis (précédemment Elcia et Osiride), qui fournit la matière amoureuse indispensable à l'intrigue. Et il sera prêt à justifier, pour des raisons de représentation, certains courts-circuits désinvoltes du scénario, comme le buisson ardent qui engendre les Tables de la Loi (sans ascension au Sinaï et avant l'affranchissement du peuple hébreu), ou les plaies d'Egypte qui se réduisent essen-*

tiellement à la neuvième (les ténèbres). Il attribuera aux exigences du spectacle des écroulements et des apparitions variées, des tremblements de terre et des métamorphoses prodigieuses qui ne sont pas envisagées dans la Bible: s'il est vraiment mélomane, il considèrera le volcan fumant du Finale I comme une répétition générale inconsciente de l'éruption du Vésuve dans le dernier finale de La muette de Portici *de Scribe-Delavigne et Auber (29 février 1828).*
Il se demandera plutôt avec incertitude - comme c'est mon cas - pourquoi appeler le frère de Moïse Eliézer alors qu'il s'agissait en revanche de son neveu, et que, pardessus le marché, il était déjà correctement indiqué dans Mosè in Egitto *sous le nom d'Aron. Et, d'une manière encore plus surprenante, pourquoi la Mer Rouge est traversée en marchant sur les eaux dans* Moïse et Pharaon, *et sur le fond marin après que les eaux se sont divisées dans* Mosè in Egitto *(comme le veut la Bible). Si l'inverse s'était produit, on aurait pu penser à des inexactitudes de la mise en scène du S. Carlo par rapport à l'Opéra, mais il est difficile de croire qu'après avoir introduit des tremblements de terre et des transformations tout à fait gratuites (ou du moins non demandées au départ), on se trouve embarrassé par un problème de ce genre. Toutefois, le manque d'explication ne compromet pas la possibilité de se délecter de cette représentation "à grand spectacle".*

Acte I
Le camp des Madianites sous les murs de Memphis.
Hébreux et Madianites invoque Dieu afin que le peuple hébreu puisse finalement retourner dans sa patrie: le roi d'Egypte maintiendra-t-il sa promesse de les laisser partir? Moïse arrive pour leur reprocher leur peu de foi, et leur redonner du courage: Dieu est avec eux, et lui - Moïse - saura les guider. S'étant repris de leur désarroi passager, ils se sentent tous plus confiants.
Moïse attend le retour de son frère Eliézer, envoyé auprès de Pharaon pour lui demander de mettre fin à l'exil des Hébreux et de leur accorder la liberté. Eliézer revient accompagné de sa sœur Marie et de la fille de celle-ci, Anaï. Il raconte la manière dont il a plaidé la cause de son peuple devant le roi, de la fière opposition du grand-prêtre Osiride, et de l'intervention résolue de la reine Sinaïde en leur faveur. Enclin à la clémence, Pharaon a décrété en signe de bonne volonté la libération de Marie, condamnée à mort pour avoir dénié les dieux égyptiens. Marie exalte alors le comportement exemplaire de sa fille qui a fait passer sa dévotion à l'égard de Dieu et de

sa mère avant son amour pour le prince Aménophis. Tandis que Moïse invite tout son peuple à se réjouir, voilà que surviennent certains événements prodigieux: il apparaît brusquement un arc-en-ciel, interprété comme un signe de la faveur divine; un météore incendie un buisson, qui brûle sans se consumer. On entend une voix mystérieuse qui dit à Moïse de s'approcher pour recevoir la Loi, et annonce de nouvelles épreuves pour les Hébreux, qui finiront par triompher. Le feu s'étant apaisé, le buisson est à présent fleuri: Moïse s'en approche et en tire les Tables de la Loi, qu'il montre au peuple hébreu. Tous s'agenouillent en invoquant Dieu et en jurant obéissance à ses commandements. Pour sceller ce pacte, les aînés des Hébreux sont consacrés à Dieu. La cérémonie achevée, Moïse exhorte les présents à se tenir prêts: désormais, le départ est proche. La scène se vide.

Restée seule, Anaï voit arriver Aménophis, qui lui reproche de l'avoir abandonné malgré ses serments d'amour. Anaï lui proclame la profondeur de ses sentiments, mais le sens de fidélité à son Dieu, d'appartenance au peuple hébreu et de soumission à la volonté de sa mère sont plus forts. C'est en vain qu'Aménophis l'implore, menace, défie Moïse et sa famille, mais on entend au loin les signaux des Hébreux qui se préparent à partir, et Anaï est décidée à les rejoindre. Désespéré, Aménophis défie leur Dieu avec impiété, tandis qu'Anaï le supplie de ne pas le provoquer. Furibond, Aménophis entend faire valoir son droit sur les esclaves hébreux et il entre dans la tente de Moïse pour le lui communiquer, mais Anaï ne cède pas: bien qu'étant consciente que son refus portera malheur à son peuple, elle a l'intention de mourir avec les siens.

Sur le point de partir, les Hébreux chantent des hymnes au Seigneur. Seule Anaï semble malheureuse en un jour aussi favorable: elle implore Dieu de l'aider à refréner l'amour profane qui la tourmente, et sa mère Marie prie avec elle.

Moïse et Eliézer sortent de la tente indignés contre Aménophis qu'ils menacent de la colère divine. Le prince voudrait faire arrêter Moïse par ses gardes, mais les Hébreux s'apprêtent à le défendre. Attiré par le bruit, Pharaon se présente avec sa suite royale: irrité, il révoque la liberté pour les Hébreux et exige la soumission de Moïse. Ce dernier l'exhorte à ne pas susciter la colère de Dieu, à qui il demande de manifester sa puissance. Dans la terreur générale, le ciel s'obscurcit et la terre commence à trembler: les arbres s'abattent et la grande pyramide s'écroule, en se transformant en un volcan qui semble submerger de lave brûlante toute la plaine de Memphis.

Acte II
Intérieur du palais royal de Memphis.
Les ténèbres où l'Egypte a été plongée ont jeté toute la population dans le désespoir. Pharaon se décide enfin à convoquer Moïse et, à la grande rage d'Aménophis et au soulagement de Sinaïde, il lui promet la liberté pour les Hébreux s'il est capable de de rétablir la lumière dans le pays. Moïse invoque Dieu et très vite l'obscurité se dissipe dans la stupeur générale: tous les présents sont frappés à différents titres par la puissance divine.
Conformément à la parole donnée, Pharaon proclame que les Hébreux pourront partir le soir-même. Aménophis s'oppose en vain au décret paternel: sa consternation augmente lorsque, pour fêter cette journée, Pharaon invite tout le monde au temple d'Isis où il a l'intention d'annoncer publiquement le mariage de son fils avec une princesse syrienne. Aménophis est désespéré, mais il ne peut révéler à son père la véritable raison de sa douleur. De toute manière, il n'a pas l'intention de renoncer à Anaï.
Sinaïde cherche à plusieurs reprises à le rappeler à ses devoirs, mais le prince est totalement absorbé par son amour et par le désir de se venger de Moïse. On entend au loin les chœurs qui invitent le peuple à se rendre au temple: Aménophis donne finalement l'impression de céder aux suppliques de sa mère.

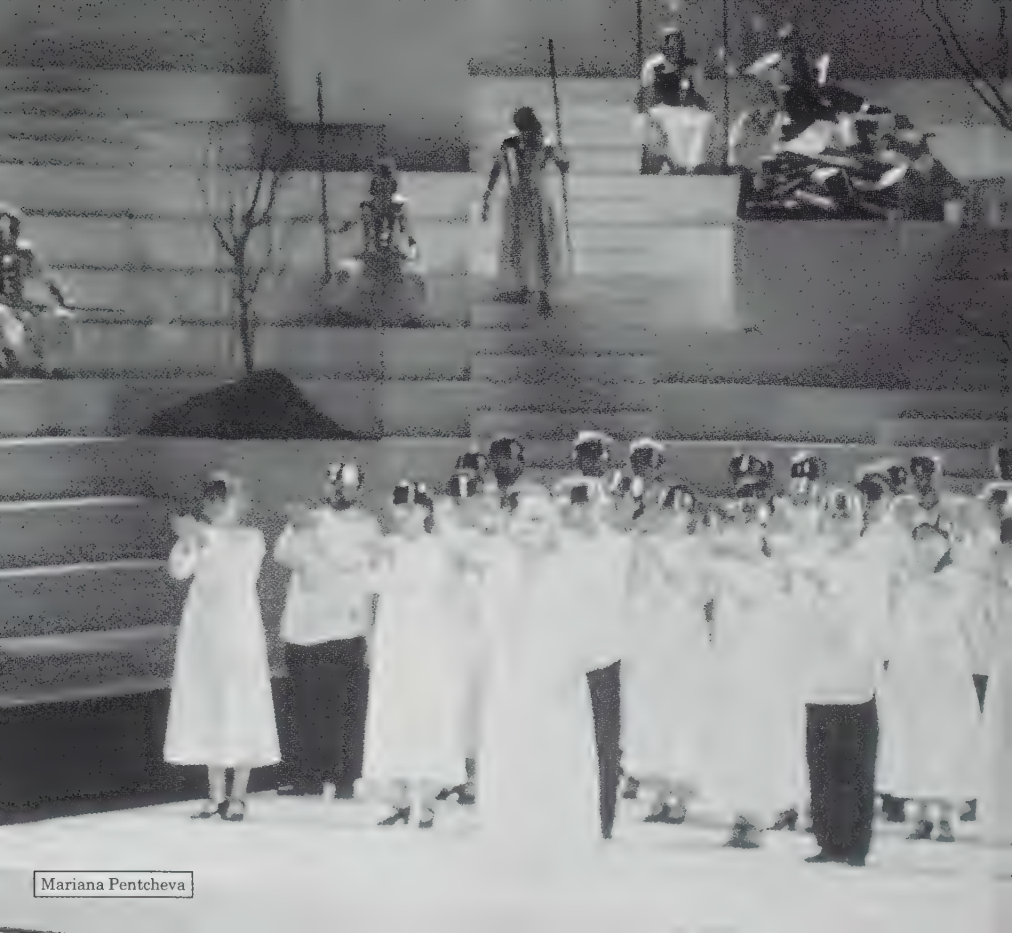
Acte III
Le temple d'Isis.
Tous les Egyptiens en fête invoquent la protection de la déesse, et se livrent à des réjouissances en son honneur.
Moïse arrive en compagnie des membres de sa famille et des Hébreux pour demander que la promesse de Pharaon s'accomplisse. Celui-ci ne la renie pas, mais le grand-prêtre Osiride voudrait que les Hébreux rendent hommage aux dieux égyptiens. Moïse refuse indigné, ce qui irrite les grands-prêtres et les soldats, qui demandent qu'ils soient punis, tandis que le peuple égyptien implore leur pardon par peur de devoir subir d'autres adversités. Comme les Hébreux et les Egyptiens invoquent chacun ses propres divinités, Moïse accomplit un nouveau prodige: il éteint les feux des autels du temple et fait écrouler la statue d'Isis, tandis que l'Arche apparaît au lointain. Stupeur générale. Harcelé par les grands-prêtres, Pharaon décrète la déportation des Hébreux dans le désert.

Acte IV
Le désert près de la Mer Rouge.
Aménophis, qui a fait enlever Anaï, va avec elle trouver Moïse dans l'intention de renoncer au trône pour rester auprès de sa bien-aimée. Mais Moïse déclare que c'est Anaï qui devra choisir entre sa famille, son peuple et sa religion d'un

côté, et son bien-aimé de l'autre. Le cœur déchiré, Anaï choisit d'être fidèle aux siens et à son Dieu, en priant celui-ci d'apaiser la folle passion de son amoureux. Aménophis est bouleversé: il annonce, furieux, que les Hébreux ont en tout cas peu d'espoir, étant donné que Pharaon est en train de marcher contre eux avec son armée. Ils sont tous désespérés, mais Moïse les invite à avoir confiance en Dieu.

Les rives de la Mer Rouge.
Moïse et les Hébreux invoquent l'aide divine. Pendant qu'ils prient, les chaînes qui les retenaient prisonniers se détachent miraculeusement. Mais un bruit menaçant annonce l'arrivée des soldats égyptiens. Moïse ne se laisse pas abattre et se dirige vers la mer, en se mettant à marcher sur les flots et en invitant son peuple à le suivre: ils l'imitent tous. Les Egyptiens se lancent à leur poursuite, mais une terrible tempête se déchaîne et les vagues les submergent. Une fois l'ouragan apaisé, on voit les Hébreux sains et saufs sur les rives opposées: Moïse et sa famille entonnent un chant d'action de grâce au Seigneur.

Paolo Fabbri
Traduction de ***Brigitte Pasquet***



Mariana Pentcheva

Einleitung mit Handlung

Wir alle haben schon erlebt, daß wir uns im Kino eine Geschichte ansehen, die wir aus der Lektüre eines Buches kennen und die nun verfilmt wurde: zum Beispiel Die Verlobten *von Mario Camerini (1941) oder* Othello *von Orson Welles (1951). Ein Vergleich zwischen der Quelle und dem Ergebnis einer solchen Bearbeitung ist zwar nützlich, aber keineswegs im Hinblick auf die Beurteilung der mehr oder weniger getreuen Übernahme von einer Kunstgattung zur anderen. Anstatt sich mit der Auswertung abzumühen, inwieweit Camerini Manzoni oder Welles Shakespeare respektiert (oder verraten) hat, scheint es mir interessanter herauszufinden, wie der eine den anderen 'liest', das heißt, was daran Interesse erweckt, was das neue Ausdrucksmittel zuläßt oder gar herausfordert sowohl bezüglich der technischen Möglichkeiten als auch der Erwartungen der Zuschauer selbst. Als Byron 1818 in Venedig den* Othello *von Berio-Rossini besuchte, entsetzte er sich über die ungetreue Wiedergabe, ein Verbrechen gegen ein solches Vorbild. Schade, daß er die römische Version von* Othello *nicht besuchen konnte, wo der Held Desdemona nicht umbringt, die Intrigen von Jago aufgedeckt werden und das Paar ein glückliches und zufriedenes Leben erwartet: was hätte das Verbrechen, Shakespeare beleidigt zu haben, für Byron bedeutet, der ein so naives Vertrauen in die Kunst und in den Künstler setzte? Angesichts seiner möglichen Ausbrüche hätte wahrscheinlich ein gut unterrichteter Logennachbar berechtigterweise ihn selbst als Verbrecher bezeichnet: hatte sich Byron nicht selbst jede Freiheit herausgenommen, als er 1821* Kain *schrieb und durften Berio und Rossini nicht das Gleiche tun? Shakespear ist oft göttlich, aber der Autor der von Byron umgearbeiteten Geschichte war Gott selbst.*

Beim Besuch von Moses und Pharao *erwartet der heutige Zuschauer keine getreue Wiedergabe der biblischen Vorlage. Schon dem damaligen Publikum waren Buch (und allen voran das Buch der Bücher, die* Bibel*) und Bühne (insbesondere das Musiktheater) zwei ganz verschiedene Dinge. Das heutige Publikum hat vielleicht* Moses in Ägypten *von Tottola-Rossini gesehen oder zumindest 1956* die zehn Gebote *von Cecil De Mille und weiß, daß das Theater* eigenen Gesetzen *folgt: es wird die Nebenhandlung in der Form der Episode von Anai und Amenophis (vormalig Elcia und Osiris) gewiss nicht übelnehmen, da sie für die unerläßlichen Liebeszutaten sorgt. Und das Publikum wird bereit sein, gewiße technisch begründete Abkürzungen der Bühnenbearbeitung zu rechtfertigen, wie der brennende Dornbusch, aus*

dem die Gesetzestafeln hervorgehen (ohne Besteigung des Berges Sinai und vor der Freilassung des jüdischen Volkes) oder wie die Plagen Ägyptens, die allein auf die neunte (Finsternis) beschränkt wurden. Es wird verschiedene Einstürze und Erscheinungen, Erdbeben und Wunder, die in der Bibel *nicht vorgesehen sind, den Anforderungen der Bühne zuschreiben: falls es wirklich musikbesessen ist, wird es den rauchenden Vulkan im ersten Final für eine unbewußte Hauptprobe zum Vesuvausbruch Vesuvs im letzten Akt von* La muette de Portici *von Scribe-Delavigne und Auber (29. Februar 1828) ansehen.*
Das Publikum - und ich mit ihm - wird sich eher fragen, warum der Bruder von Moses Elieser genannt wird (Elieser war hingegen der Enkel) nachdem er schon in Moses in Ägypten *richtig mit Aron bezeichnet wird. Noch mehr erstaunt, warum in* Moses und Pharao *das Rote Meer auf der Wasseroberfläche wandelnd überquert wird, in* Moses in Ägypten *hingegen auf dem Meeresgrund nach Teilung des Wassers (wie in der* Bibel*). Wäre es umgekehrt gewesen, hätte man an technische Unzulänglichkeiten des Theaters S. Carlo im Vergleich zur Oper denken können, aber es ist schwer zu glauben, daß ein Problem dieser Art ein Hindernis darstellen könnte angesichts der willkürlichen (oder zumindest von der Quelle nicht verlangten) Inszenierungen von Erdbeben, Visionen und Verwandlungen. Die fehlende Erklärung beeinträchtigt jedoch den Genuß der Vorstellung* à grand spectacle *keineswegs.*

Erster Akt

Das Lager der Madianiten vor den Mauern Memphis.

Juden und Madianiten flehen zu Gott, damit das jüdische Volk endlich ins Vaterland zurückkehren dürfe: wird der König von Ägypten sein Versprechen halten und sie ziehen lassen? Moses wirft ihnen mangelnden Glauben vor und macht ihnen Mut: Gott ist mit ihnen und er - Moses - wird sie führen. Die momentane Verwirrung überwindend, fühlen sich alle wieder zuversichtlich.
Moses wartet auf seinen Bruder Elieser, der zum Pharaonen geschickt wurde, um die Beendigung des Exils und die Freiheit der Juden zu fordern. Kurz darauf kehrt Elieser zusammen mit seiner Schwester und deren Tochter Anai zurück und erzählt, wie er das Anliegen seines Volkes vor dem König vertreten habe, vom stolzen Widerstand des Hohepriesters Osiris und von der entscheidenden Fürsprache der Königin Sinaide. Milde gestimmt, verfügt der Pharao als Zeichen seines guten Willens die Freilassung von

Maria, welche wegen ihrer Verweigerung der ägyptischen Götter bereits zum Tode verurteilt worden war. Maria preist auch das beispielhafte Benehmen ihrer Tochter, welche die Ergebenheit zu Gott und der Mutter über ihre Liebe zum Prinzen Amenophis setzte. Während Moses alle zum Lobgesang auffordert, geschehen einige wundersame Ereignisse: unerwartet wird ein Regenbogen sichtbar, ein Zeichen der göttlichen Gunst; ein Meteor entzündet einen Strauch, der ohne zu verbrennen in Flammen aufgeht. Eine geheimnisvolle Stimme fordert Moses auf näherzutreten um die Gesetzestafeln entgegenzunehmen und kündigt den Juden neue Prüfungen an, aus denen sie siegreich hervorgehen werden. Nachdem sich das Feuer gelegt hat, steht der Strauch in voller Blüte da: Moses tritt näher und empfängt die Gesetzestafeln, die er dem jüdischen Volk zeigt. Alle knien nieder, beten zu Gott und schwören seinen Geboten Gehorsam. Zur Besiegelung dieses Bündnisses werden die Erstgeborenen der Juden Gott geweiht. Zum Schluß der Zeremonie ermahnt Moses alle, sich bereit zu halten: der Auszug steht bevor. Die Bühne leert sich.

Anai bleibt allein zurück und wird von Amenophis aufgesucht, der ihr vorwirft, ihn trotz der Liebesversprechen verlassen zu haben. Anai beteuert ihm die Heftigkeit ihrer Gefühle, aber stärker ist das Bewußtsein ihrer Hingabe zu Gott, ihrer Zugehörigkeit zum jüdischen Volk, ihr Gehorsam gegenüber ihrer Mutter. Amenophis beschwört sie vergeblich, droht, fordert Moses und dessen Familie heraus: sowie von fern die Zurufe der Juden zu hören sind, die sich zum Aufbruch anschicken, will ihnen Anai folgen. Amenophis überschüttet ihren Gott mit Herausforderungen, trotz der Beschwörungen von Anai, ihn nicht auf die Probe zu stellen. Wütend dringt Amenophis ins Zelt von Moses ein um ihm mitzuteilen, daß er sein Recht auf die jüdischen Sklaven geltend machen wird, aber Anai gibt nicht nach: wohl wissend, daß ihre Weigerung ihrem Volk Unglück bringen wird, ist sie entschlossen, mit den Ihren zu sterben.

Zum Aufbruch bereit, singen die Juden Loblieder zu Gott, nur Anai ist an diesem Glückstag unglücklich: sie bittet Gott um seinen Beistand, ihre sündhafte Liebe zu ersticken und ihre Mutter betet mit ihr.

Moses und Elieser treten aus dem Zelt, entrüstet über Amenophis, dem sie mit Gottes Zorn drohen. Der Prinz möchte Moses von seinen Wachen verhaften lassen, aber die Juden verteidigen ihn. Durch den Lärm eilt Pharao mit seinem königlichen Gefolge herbei. Voller Zorn zieht er die Freilassung der Juden zurück

und verlangt die Unterwerfung Moses. Dieser ermahnt ihn, den Zorn Gottes nicht herauszufordern. Gleichzeitig bittet er Gott um ein Zeichen seiner Macht. Zum allgemeinen Schrecken verfinstert sich der Himmel und die Erde beginnt zu beben: Bäume fallen um und die große Pyramide stürzt ein, indem sie sich in einen Vulkan verwandelt, dessen glühende Lava die ganze Ebene von Memphis unter sich zu begraben scheint.

Zweiter Akt

Im Königspalast von Memphis.

Die Finsternis, die über Ägypten hereingebrochen ist, hat alle in Verzweiflung gestürzt. Endlich entschließt sich Pharao, Moses vorzuladen. Zum Zorn von Amenophis und zur Erleichterung von Sinaide verspricht er ihm die Freiheit für die Juden, falls er dem Land das Licht zurückgeben könne. Moses wendet sich an Gott und in Kürze löst sich die Finsternis zum allgemeinen Erstaunen auf: alle sind von der göttlichen Macht zutiefst betroffen.

Seinem Versprechen treu verkündet Pharao, daß die Juden noch am gleichen Abend aufbrechen dürfen. Vergeblich widersetzt sich Amenophis dem väterlichen Erlaß: seine Bestürzung nimmt zu, als der Pharao zur Feier des Tages alle in den Tempel der Isis einlädt, wo er die Hochzeit seines Sohnes mit einer syrischen Prinzessin anzukündigen gedenkt. Amenophis ist verzweifelt, aber er kann dem Vater den wahren Grund seines Schmerzes nicht offenbaren. Keinenfalls jedoch will er auf Anai verzichten. Sinaide versucht wiederholt, ihn an seine Pflichten zu erinnern, aber der Prinz ist völlig eingenommen von seiner Liebe und von seinem Wunsch sich an Moses zu rächen. Von fern sind die Chöre zu hören, die mit ihrem Gesang in den Tempel einladen: schließlich scheint Amenophis den Bitten seiner Mutter nachzugeben.

Dritter Akt

Im Tempel der Göttin Isis.

Alle Ägypter bitten jubelnd um den Schutz der Göttin und begehen die Feiern zu ihren Ehren. Es erscheinen Moses, seine Familienangehörigen und die Juden, um die Erfüllung des Versprechens des Pharaonen zu fordern. Dieser verweigert es nicht, aber der Hohepriester Osiris verlange eine Huldigung an die ägyptischen Götter. Moses weist diese Aufforderung entrüstet zurück, wodurch er die Priester und Soldaten entzürnt, die darauf seine Bestrafung verlangen, während das ägyptische Volk um Nachsicht fleht um nicht noch weiteres Unglück erleiden zu müssen. Während Juden und Ägypter jeder seine Gottheit anruft, bewirkt Moses ein weiteres

Wunder: er läßt die Altarfeuer im Tempel erlöschen und die Statue der Isis umstürzen, während in der Ferne die Arche erscheint. Allgemeines Erstaunen. Von den Priestern aufgehetzt, verfügt Pharao die Verbannung der Juden in die Wüste.

Vierter Akt

In der Wüste am Roten Meer.

Amenophis hat Anai entführen lassen und ist mit ihr zu Moses unterwegs, in der Absicht auf den Thron zu verzichten, um bei seiner Geliebten zu bleiben. Aber Moses erklärt, daß Anai selbst zwischen ihrer Familie, ihrem Volk und ihrer Religion einerseits, und dem Geliebten andererseits wählen soll. Trotz großem Zwiespalt entscheidet sich Anai für die Treue zu den Ihren und zu Ihrem Gott, den sie bittet, die unsinnige Leidenschaft ihres Geliebten zu besänftigen. Amenophis ist außer sich: rasend verkündet er, daß die Juden in jedem Fall wenig Hoffnung hätten, da der Pharao mit einem Heer gegen sie marschiere. Alle sind verzweifelt, aber Moses fordert sie auf, auf Gott zu vertrauen.

An den Ufern des Roten Meeres.

Moses und die Juden bitten Gott um Hilfe. Während ihres Gebets springen wie durch ein Wunder die Ketten auf, mit denen sie gefangen gehalten wurden. Aber drohender Lärm kündet die Ankunft der ägyptischen Soldaten an. Moses verliert den Mut nicht und schreitet zum Meer, beginnt auf den Wellen zu wandeln und fordert sein Volk auf, ihm zu folgen: alle machen es ihm gleich. Die Ägypter nehmen die Verfolgung auf, aber ein schrecklicher Sturm bricht los, dessen Wellen alles überfluten. Nachdem sich der Sturm beruhigt hat, sind die Juden am gegenüberliegenden Ufer in Sicherheit: Moses und seine Familie stimmen einen Gesang an um Gott zu danken.

Paolo Fabbri

Übersetzung ***Annamaria Spichtig***

Elizabeth Norberg-Schulz, Enkelejda Shkosa
Michele Pertusi, Luigi Petroni, Coro da Camera di Praga

Elizabeth Norberg-Schulz, Enkelejda Shkosa
Michele Pertusi, Luigi Petroni, Coro da Camera di Praga

Tra cielo e terra

Quando il 23 marzo 1822 Rossini, fresco sposo di Isabella Colbran, giunse a Vienna per il suo primo soggiorno fuori d'Italia, doveva aver chiara coscienza della svolta che una città così importante per la musica poteva significare per lui. Da tempo il suo interesse si era rivolto verso le grandi capitali europee, nelle quali le sue opere erano largamente rappresentate. Difficilmente però poteva aspettarsi l'accoglienza che gli fu riservata, tale da non trovar riscontro nella storia precedente di nessun altro compositore. Già cinque giorni dopo il suo arrivo, l'editore Artaria offriva in vendita per tre fiorini «il riuscito ritratto del Signor Rossini», il quale non poteva lasciare il suo maestoso albergo sulla Seilerstraße senza toccare con mano i pregi e gli inconvenienti di una popolarità senza eguali: «Dovunque Rossini si faccia vedere per le strade, le finestre si riempiono di curiosi e gli vien dietro una folla».[1] La 'Rossinimania', oltre a coinvolgere massicciamente l'editoria e la stampa, ebbe altre manifestazioni curiose e si estese alle cravatte, ai cappelli, ai fermacarte. Rossini inoltre fu al centro della vita mondana e strinse fruttuosi rapporti con nobili e potenti, a cominciare da Metternich, che sarebbe rimasto per sempre un suo ammiratore ed amico. Il tutto ebbe naturalmente un valido riscontro sul piano musicale. Durante i quattro mesi del soggiorno, nei due teatri appaltati da Barbaja furono allestite dieci opere rossiniane per un totale di oltre sessanta rappresentazioni. Per quanto Rossini dominasse da anni il repertorio di tutta Europa, si trattava di un record assoluto, tale da far ingelosire la maggior parte dei compositori che vivevano a Vienna, a cominciare da Beethoven. Pure la posizione conquistata da Rossini realizzava - con le esagerazioni conseguenti del divismo - quella nuova posizione dell'artista nella società per la quale Beethoven più di ogni altro si era battuto. Spento Napoleone, mentre le potenze si spartivano le sue spoglie e codificavano la restaurazione, il gran sole del figlio del 'trombetta' pesarese splendeva in tutta Europa nel massimo fulgore. Dinanzi a lui si inchinavano principi e banchieri e non stupisce che, pur senza montarsi troppo la testa, Rossini abbia sempre ricordato con commozione il «beato soggiorno in Vienna» e che il 30 agosto successivo scrivesse da Castenaso a Metternich: «L'acoglienza de' Viennesi ocupa il primo posto nella mia eterna gratitudine».[2] Furono, quelle viennesi, quasi tutte rose senza spine, il fastoso e festoso inizio dei rapporti diretti tra Rossini e l'Europa. Rapporti che certo avrebbero avuto momenti altrettanto inebrianti, ma portato con sé non poche spine. A Vienna infatti Rossini era stato protagonista di una

intensa ma circoscritta stagione, per la quale aveva fatto eseguire le sue opere italiane (e quelle napoletane soprattutto), compresa *Zelmira* che per Vienna era stata di fatto pensata. Ogni altro impegno futuro fuori d'Italia avrebbe comportato l'obbligo di comporre 'in loco' e la necessità di venire incontro alle esigenze di un mondo assai diverso da quello italiano. Regola valida per tutte le città, ma soprattutto per Parigi, meta ambita da oltre un secolo da tutti i musicisti, ma unica a chiedere ai compositori che accoglieva tra le sue possenti e complicate braccia di scrivere opere in francese, in uno stile peculiare e con regole del tutto particolari che investivano la drammaturgia, gli allestimenti, lo stile di canto e insomma ogni aspetto del teatro musicale.

Il successo viennese fu dunque determinante per spingere Rossini al salto decisivo fuori d'Italia. Ma prima di Parigi egli preferì impegnarsi per una stagione londinese che, sulla carta, sembrava promettere quanto Vienna e che invece, se fu ricca di successi mondani e finanziari, risultò molto meno soddisfacente sul piano musicale a causa dell'avventata conduzione degli impresari, conclusasi con il fallimento del teatro e la conseguente rinuncia di Rossini a comporre la promessa opera nuova. Pure quando, dopo essersi congedato alla grande dall'Italia con *Semiramide*, egli si mise finalmente in viaggio per Londra, il terreno sembrava ancora tutto pianeggiante e le prospettive rosee, cosa che gli dovette essere confermata in modo perfino eccessivo dalla tappa a Parigi dell'autunno 1823. Le accoglienze parigine furono infatti, se possibile, ancora più memorabili di quelle viennesi e Rossini passò da una serata di gala ad un'altra, da un ricevimento all'altro con un crescendo culminato nel celebre banchetto al ristorante *Au veau-qui-tette* il 16 novembre: salutato dalle note dell'ouverture de *La gazza ladra,* il compositore fece il suo ingresso solenne nella sala in cui si erano raccolti per rendergli omaggio oltre centocinquanta invitati: il fior fiore della vita culturale e sociale parigina. Le reazioni della stampa si spinsero all'isteria e la fecondissima penna di Eugène Scribe trasse spunto dall'evento per il brillante vaudeville *Rossini à Paris ou le grand diner* andato in scena a spron battuto il 29 novembre, e cioè tredici giorni dopo. Questo ebbe un suo *pendant* molto complesso e altrettanto succoso dietro le quinte, nel mondo della politica o, se si vuol essere più espliciti, della gestione politica della vita musicale. La Francia restaurata di Carlo X era infatti decisa ad avere Rossini per sé e a farne il punto di forza della propria immagine artistica. Lauriston, ministro della Maison du Roi (cui faceva capo la gestione dei teatri), gli fece precise proposte alle quali Rossini contrappose le proprie. Alla firma di un contratto si giunse solo il 24 febbraio 1824, mentre il compositore era già a Londra e con la mediazione del principe di Polignac, ambasciatore di Francia, che si era incaricato di superare le obiezioni di Lauriston alle eccessive richieste economiche della controparte. Quel contratto, a dire il vero, se era oneroso per la Real Casa, lo era quasi altrettanto per Rossini che si impegnava a scrivere due opere nuove, una per il Théâtre Italien e una per l'Opéra e ad adattare alle scene francesi altre due opere precedenti non an-

cora lì rappresentate. Il tutto in un anno di tempo. Per poter onorare un contratto simile sarebbe stato necessario che Rossini tornasse ai primi anni della sua vulcanica attività creativa e non avesse a che fare con i teatri parigini, per i quali ogni allestimento era soggetto a mille ripensamenti e condizionamenti. Quanto fosse ardita l'offerta che aveva fatto, lo dimostra, col senno del poi, il fatto che per realizzare quanto previsto in quel contratto Rossini avrebbe impiegato cinque anni e cioè la sua intera stagione teatrale parigina. Non sorprende dunque che, firmato il primo contratto, abbia iniziato i suoi tentativi di rivederlo, in ciò favorito dal nuovo capo della Maison du Roi, il visconte de La Rochefoucauld, insediatosi nell'agosto del '24, che sarebbe stato il protettore e in qualche modo la vittima di Rossini. La Rochefoucauld pretendeva di associare in modo diretto il compositore alla guida dei teatri parigini. Il contratto ridefinito assegnava così a Rossini la direzione del Théâtre Italien (costringendolo a restare a Parigi e ad essere al centro della sua vita musicale), ma era molto meno impegnativo sul piano della composizione. Esso infatti, mentre fissava i compensi (extra incarico) per le opere nuove (5.000 franchi per quelle in un atto e 10.000 per quelle in due), restava sufficientemente aperto per le date. Per giungere ad ottenere queste nuove clausole Rossini si era certo fatto forza della propria fama e prestigio, ma difficilmente può sfuggire il continuo ritrarsi dalla composizione che, già evidenziatosi nell'ultimo periodo italiano, si rese sempre più evidente a Parigi. Fatto sta che, mentre la stampa invocava sempre più insistentemente nuova musica rossiniana, iniziò un esasperante gioco di scherma fatto di proposte, di rinvii, di ripensamenti. Con accanimento portato alle estreme conseguenze, Rossini proseguì da un lato una continua rinegoziazione dei propri 'diritti', dall'altro subì, ma anche sfruttò con abilità i regolamenti complessi dei teatri parigini, i cui risultati nefasti consistevano soprattutto nei rinvii e nella soppressione di progetti anche già ampiamente avviati. Per giungere ad una specie di contratto ideale che gli assicurasse il più roseo avvenire mai concesso ad un compositore, Rossini non esitò a scendere ad ogni forma di ricatto come quella che, in piena preparazione del *Tell*, lo spinse al gesto estremo di ritirare per ben due volte la partitura già in prova. Questo gioco del gatto col topo non sarebbe stato pensabile senza la debolezza intrinseca dei teatri francesi, colossi dai piedi di argilla proprio per gli innumerevoli condizionamenti, i quali lasciavano ampio spazio alla nevrosi degli autori nel momento stesso in cui a loro volta la provocavano. Per rinviare ci si poteva servire, o all'occasione, si poteva essere vittime, dei vari juries, della macchinosità della messa in scena, degli interventi della stampa, o di quelli assai frequenti dall'alto. E tuttavia difficilmente Rossini avrebbe potuto spingersi tanto oltre se non avesse goduto di un potere contrattuale quasi illimitato. Il suo prestigio era al culmine e per conseguenza poteva permettersi tutto. Ma, dietro le quinte e dietro l'apparenza di un cinismo spinto all'estremo, tanto più forti dovevano essere i suoi dubbi e le sue incertezze. Ecco dunque i lavori progettati e mai realizzati, come *Le vieux de la montagne* o *La figlia dell'aria,*

quelli realizzati e ritirati malgrado il successo, come *Il viaggio a Reims,* ed anche la scelta, apparentemente più facile, di affrontare l'opera francese con due rifacimenti invece che con lavori scritti ex-novo. Accidentata al massimo e tutta in salita, quella stagione francese di Rossini, si concluse nel 1829 con la firma del definitivo contratto (8 maggio) e con la gloriosa prima del *Guillaume Tell* (3 agosto), due ambiziosissimi punti di arrivo. Raggiunti i quali non restava a Rossini che il compito di comporre come meglio gli piaceva. Ma la storia aveva in serbo una sceneggiatura diversa e non contemplata dal contratto d'oro sottoscritto con Carlo X. Con la caduta dell'ultimo dei Borboni, nel luglio del '30, Rossini fu costretto a riaprire il contenzioso, la cui conclusione - ironia della sorte - gli avrebbe sì fatto salvare la 'pensione', ma non l'obbligo di scrivere.

I frutti musicali di quel quinquennio parigino sono, come è ben noto, un lavoro italiano, la cantata scenica *Il viaggio a Reims*, due rifacimenti in francese di opere serie napoletane, *Le siège de Corinthe* e *Moïse et Pharaon*, e due opere scritte direttamente per le scene francesi, una comica, *Le comte Ory* (che riciclava peraltro una buona metà della musica del *Viaggio*) e una seria, *Guillaume Tell.* Il tutto equamente distribuito con cadenza annuale. La prima del *Viaggio* cadde infatti nel giugno 1825, quella del *Siège* nell'ottobre del '26; seguì *Moïse* nel marzo del '27, mentre agosto, rispettivamente del '28 e del '29, fu il mese delle prime del *Comte Ory* e del *Tell*. A conti fatti, ad onta delle accuse di pigrizia e dei rinvii, la quantità della musica fornita da Rossini fu enorme, senza contare la qualità, conseguita a prezzo di uno sforzo di adattamento e di reinvenzione drammaturgico-stilistica non indifferente.
Il primo problema era legato proprio alla drammaturgia. Né l'opera buffa italiana tradizionale, né quella seria elaborata con tanta audacia da Rossini a Napoli potevano funzionare a Parigi se si voleva venire incontro, almeno in parte, alla tradizione e al gusto locali. Ovviamente le più fortunate opere comiche italiane di Rossini erano in repertorio al Théâtre Italien e in altre sale parigine, come nel resto della Francia e di qualunque altro paese dove si facesse l'opera. L'esperienza dell'opera buffa italiana era però conclusa da un pezzo per il Pesarese, il quale non avrebbe potuto ignorare le varie forme di teatro comico o leggero sviluppatesi in Francia, che offrivano un ventaglio di proposte sconosciuto a qualunque altro teatro coevo. Non abbiamo notizia di orientamenti precisi di Rossini in favore di uno o di altro soggetto comico. Le feste predisposte per l'incoronazione di Carlo X gli offrirono un pretesto felicissimo per reinventare, con *Il viaggio a Reims,* un tipo di opera celebrativa ed ironica insieme, leggera e paradossale, ricca di sottintesi anche se mai spinta, almeno all'apparenza, oltre il limite consentito dall'obbligo imposto dalla circostanza. Musicalmente Rossini ricorse ancora alle forme chiuse della tradizione italiana, ma ingigantite al punto da renderle paradigmatiche, secondo una tendenza già manifestatasi con tutta evidenza nei suoi più recenti melodrammi. Il risultato fu straordinario (come apparve nelle poche esecuzioni dell'epoca e come è apparso

nelle riprese dei nostri giorni), anche se del tutto anomalo. Non tale comunque da poter avere un seguito. Altrettanto e forse ancor più audace fu l'operazione successiva, quella del *Comte Ory*. Per essa Rossini attinse finalmente alla tradizione locale, adottando la trama allusiva e procace di un vaudeville la cui fonte risaliva addirittura ad una ballata medioevale. Ma invece di trattare l'argomento con le agili strofette e gli stilemi brillanti dell'opéra-comique, lo trattò alla grande, inserendoci tra l'altro, come si è già detto, una parte della musica del *Viaggio*. L'esito finale fu del tutto nuovo: non un'opera buffa italiana, né un opéra-comique o un lavoro di leggerezza francese, ma un capolavoro nel quale Rossini aveva fatto proprie, a suo modo e con audacissime soluzioni, alcune suggestioni offertegli dalla lingua e dal gusto parigino. Ambedue i soggetti erano comunque lontanissimi da quanto Rossini avesse mai preso in considerazione in Italia.

Assai più arduo era affrontare l'opera seria, quella del resto da cui ci si aspettava di più. Erede della paludata e rigidamente regolamentata *tragédie-lyrique,* l'opera del periodo della rivoluzione e poi del periodo napoleonico non aveva rinunciato da un lato a celebrare il potere politico di volta in volta in carica, dall'altro a trasmetterne i messaggi al popolo e più ancora a quella borghesia che affollava le sale. In questo si erano impegnati a fondo non i soli compositori francesi, ma anche gli ospiti come Spontini il quale col *Fernand Cortez* (1809) aveva offerto un modello di soggetto 'moderno' trattato in modo da spianare la strada alla nuova forma del grand-opéra. Questo, sia che attingesse alla storia (come di preferenza), sia che attingesse ad episodi tratti da leggende o tradizioni, imponeva comunque una moltiplicazione di effetti ed un accumulo di colpi di scena tali da coinvolgere, accanto alle vicende dei protagonisti, quelle dei popoli e delle nazioni e non solo e non tanto come sfondo delle vicende individuali, ma poste in primo piano. In questo l'ideologia rivoluzionaria era stata determinante, al pari, subito dopo, di quella napoleonica, volta a tracciare, sulla scena come nella politica, una superiore sistemazione del mondo e dei popoli. La restaurazione non rinunciò a quegli ideali, che comportavano anche simpatia per le popolazioni alla ricerca della libertà, come appunto i Greci, venuti di gran moda in quegli anni. A ciò si aggiungeva l'eredità, in nessun luogo coltivata e persistente come in Francia, dell'illuminismo, il cui teatro, Voltaire in testa, aveva combattuto a tutto campo superstizione e fanatismo. Anche questo aspetto era stato ereditato dalla restaurazione. Si consideri infine il gusto scenico sfarzoso e l'amore per l'ambientazione esotica, ed ecco il proliferare di soggetti che trattano di guerre di popoli e di conquiste nelle più svariate parti del globo (dal Messico di Spontini si passerà agevolmente alla Svizzera del *Tell* e ai paradisi esotici del *Dom Sébastien* di Donizetti e dell'*Africaine* di Meyerbeer). Ecco anche condottieri e capi-popolo, dal Masaniello della *Muette de Portici* di Auber allo stesso Guillaume Tell e una serie di soggetti che, nel trattare le vicende dei popoli, toccavano da vicino i conflitti religiosi. Auspice soprattutto Voltaire, si moltiplicarono testi elaborati con una libertà di impostazione che non

sarebbe stata ammessa in Italia, ma che la Francia poteva permettersi per la sua tradizione gallicana, illuminista e post-rivoluzionaria. Occorrerà certo la caduta di Carlo X per vedere le guerre di religione diventare protagoniste con *Les Huguenots* e più tardi con *Le Prophète* di Meyerbeer e per vedere il teatro dominato dalle minoranze e dalle sette, siano essi gli Ebrei de *La Juive*, i protestanti o gli anabattisti e per vedere sulla scena con sinistra evidenza gli orrori dell'inquisizione come nel *Don Carlos* di Verdi. La Francia cattolica non temerà di ospitare all'interno dei suoi libretti le invettive contro lo strapotere clericale, il papato e contro quanto poteva imparentarsi con la superstizione, musulmana o cattolica che fosse. Di questa libertà non mancheranno di servirsi i compositori italiani, soffocati in patria da una censura sempre più ottusa. Nulla meglio, per indicare la distanza tra quei mondi, di due battute tratte dal dialogo tra Alfonso XI e Don Gaspar nella prima scena del secondo atto de *La favorite* di Donizetti (1840):

Don Gaspar

Du Saint-père on annonce un
important message.

Le Roi

(avec impatience et à part)
De son sceptre sacré le poids
devient trop lourd.

Il passo venne reso in italiano nell'ineffabile 'traduzione' di Jannetti (malauguratamente ancora in uso) con

Gasparo

Della tua sposa or giunse
sdegnoso il genitor.

Alfonso

(con impazienza) Alcun gli fea
già chiaro il mio pensier.

Dell'originale resta solo l'«impazienza», dato che evidentemente la sola citazione del papa e del suo potere metteva in imbarazzo Jannetti, ottuso interprete di volontà superiori. Non stupisce che i compositori italiani, pur snervati dal modo di lavorare in uso a Parigi, vedessero nell'Opéra come teatro e nelle grandi strutture del grand-opéra come genere, un punto di arrivo e un campo aperto a sperimentazioni ignote da noi, come lo stesso Donizetti ebbe a scrivere a Duprez:

io vorrei seccare i..... come tutti gli altri con un'opera in 5 atti. Gli vorrei ben corti come il *Masaniello*, ma, cinque ne vorrei e vorrei altresì un Dramma Caratteristico con due o tre situazioni interessanti e commoventi e che sortissero dalle ordinarie fatte mille volte in Italia.....[3]

Era il 1838 e Donizetti aveva modo di esser soddisfatto anche per il fatto che, rifiutato il suo *Poliuto* a Napoli perché «sacro», esso trovava ospitalità proprio a Parigi, notevolmente ampliato e col titolo assai più scoperto di *Les Martyrs*.
Tutto questo non era ancora esplicitato al massimo durante il regno di Carlo X (le monache invasate di *Robert le Diable* sono dell'anno successivo alla sua caduta), ma le premesse c'erano tutte e non sarà un caso che le tre opere se-

rie allestite da Rossini a Parigi trattino di popoli alla ricerca della libertà: i Greci ne *Le siège de Corinthe*, gli Svizzeri nel *Tell* e, sia pure in modo diverso, gli Ebrei nel *Moïse.* Comunque, come prima opera francese, Rossini si era impegnato a musicare un testo di Jouy, *Le vieux de la montagne,* centrato sulla lotta tra il profeta della setta segreta musulmana degli Assassini (consumatori di hashish, onde il loro nome, e dediti all'omicidio politico) e un difensore della libertà persiana. Il testo di Jouy fu adattato per Rossini, la messa in scena discussa e abbandonata quando la sua rappresentazione era già stata programmata. Se realizzata, l'opera avrebbe probabilmente anticipato con molta forza alcune delle tendenze del teatro parigino immediatamente successivo. E' certo possibile, come è stato ipotizzato, che il suo abbandono sia stato determinato da scrupoli di natura religiosa, ma il fatto stesso che l'Amministrazione dell'Opéra abbia accettato e anzi quasi suggerito quel soggetto e lo abbia coltivato per mesi, la dice lunga sulle tendenze che si andavano sempre più evidenziando.
Si spiega dunque, al di là dei contenuti musicali, perché - una volta deciso di far precedere un'opera del tutto nuova da alcuni rifacimenti - la scelta sia caduta prima sul *Maometto II* e poi sul *Mosè in Egitto.* In tutta la produzione seria italiana di Rossini, queste erano le uniche due opere in cui le vicende di popolo assurgevano a ruolo di protagoniste e non costituivano un semplice sfondo. Sulla scelta di *Maometto* pesò probabilmente, come si è accennato, anche l'ondata di simpatia che la lotta dei Greci, impegnati da anni nel tentativo di liberarsi dal giogo ottomano, suscitava in Europa. Sull'esempio di Byron, dall'Inghilterra, dalla Francia e dall'Italia molti si mossero per offrire il loro braccio in difesa dell'Ellade, simbolo della civiltà, in parecchi casi lasciandoci la vita. I governi non furono da meno, anche se mossi da motivi non altrettanto idealistici. Rinnovando una vecchia politica francese e napoleonica di interessamento attivo in quella zona geografica, il governo borbonico inviò nel 1825 il generale Roche con il compito tutt'altro che segreto di 'liberare' la Grecia costituendovi un regno il cui trono si voleva affidare al Duca di Orléans. Si sarebbe ottenuto così un doppio risultato: in patria togliere di mezzo uno scomodo pretendente di presunte simpatie liberali, ai confini dell'Europa costituire uno stato satellite della Francia. La preparazione del *Siège* e il suo allestimento caddero di fatto nel bel mezzo di queste mene e dell'eroica resistenza dell'Acropoli di Atene.
Se il *Siège* aveva funzionato per la coincidenza con gli eventi della Grecia, *Mosè in Egitto* si prestava altrettanto e forse ancor di più alle scene francesi perché vicenda di popolo anch'essa, attinta dal racconto ricco di eventi miracolosi della Bibbia (e dunque sfruttabili per le mirabilia sceniche) e infine per quell'ambientazione esotica che tanto affascinava all'Opéra (anche l'Egitto era divenuto di moda nel periodo napoleonico ed esso ricomparirà trionfalmente quando con l'*Aida* di Verdi la vicenda del grand-opéra darà il suo ultimo abbagliante prodotto). Che quella singolare opera quaresimale di Rossini fosse la più adatta per Parigi, l'aveva compreso per primo Hérold, spe-

dito nel 1821 in Italia dall'amministrazione dell'Opéra alla ricerca di talenti e di opere suscettibili di aver successo.[4] Come ha ricostruito Elizabeth Bartlett, in pratica la direzione del teatro non smise mai di tenere in considerazione *Mosè,* del quale si apprezzava grandemente la musica, ma che veniva giudicato debole sul piano drammaturgico. Dal che si poteva ben arguire dove si intendesse andare a parare: mettere da parte il povero Tottola e ancor più la sua fonte letteraria, quell'*Osiride* di Padre Ringhieri di stretta osservanza delle regole del teatro edificante, e rendere tutto il più possibile mirabolante. Del rifacimento del libretto italiano furono chiamati ad occuparsi Luigi Balocchi (che fu collaboratore assiduo di Rossini per tutto il periodo francese e che, dopo aver scritto il testo del *Viaggio a Reims,* aveva lavorato con Alexandre Soumet al rifacimento del *Maometto II)* e Etienne de Jouy. Nativo di Vercelli, Balocchi (1766-1832) (il cui nome compare alternativamente come Ballocchi e Balochi, ma che probabilmente originariamente si chiamava Balloco), si era stabilito a Parigi nel 1802. Compositore e librettista, ebbe per 25 anni l'incarico di poeta e direttore di scena del Théâtre Italien. Anche in questa veste Rossini lo ebbe a fianco durante tutto il periodo in cui fu a capo del teatro e non stupisce che gli fungesse da consigliere per introdursi nei segreti delle scene locali. Maggior gloria poetica circondava la figura di Etienne de Jouy (1764-1846) che, dopo una burrascosa giovinezza in armi, si era dedicato alla letteratura producendo tragedie, novelle e altri lavori assai stimati. Come librettista era stato tra l'altro il fortunato collaboratore di Spontini, per il quale aveva scritto *La Vestale* e il *Cortez.* La coppia aveva dunque tutte le carte in regola, comprendendo un uomo di teatro eminentemente pratico associato ad uno scrittore di celebrata eleganza. E' un tipo di 'duo' che ritroveremo nel *Tell* e, molto più tardi, nella premiata ditta pucciniana di Illica e Giacosa, dove il primo era piuttosto incaricato della trama, il secondo di dare bellezza e nobiltà al verso e all'eloquio. Nel caso di Jouy c'era anche da risarcire la mancata realizzazione de *Le vieux de la montagne* col quale Rossini si era baloccato per mesi.

Il lavoro dei due fu tutt'altro che una semplice traduzione con qualche aggiunta. Una prima risistemazione avvenne con i personaggi. A parte Mosè e Faraone, gli altri cambiarono o ruolo o nome. Nella versione italiana accanto a Faraone c'era Amaltea, "sua consorte" che diviene in francese Sinaïde. Mosè ha un fratello che, seguendo la Bibbia, viene in italiano chiamato Aronne, ma che in francese diviene Eliezér senza alcuna giustificazione logica (nella Bibbia in verità un Eleazar figura tra i figli di Aronne). Il figlio di Faraone, in italiano Osiride, viene chiamato Aménophis, nome che Tottola aveva considerato femminile e che aveva assegnato alla sorella di Mosè (Amenofi) che a sua volta in francese diviene Marie. Il nome Osiride non viene però abbandonato, ma assegnato ad un comprimario che guida i sacerdoti nel terzo atto, mentre il malvagio consigliere di Faraone, Mambre, trova un corrispondente nel francese Aufide. Infine il nome della donna amata dal figlio di Faraone, in italiano Elcia, diviene in francese Anaï. I due librettisti, con scelta pilatesca, evi-

tarono di mettere il loro nome sul frontespizio del libretto stampato (che, non figurandovi nemmeno il nome di Tottola, risultò sulla carta praticamente senza padre) ma poi fecero precedere il testo da un *Avertissement* (anch'esso senza firma) che, come soleva avvenire per simili proteste, metteva le mani avanti. Dopo aver affermato che «Une excellente traduction lyrique est une oeuvre à-peu-près impossible», vi si dichiarava che non era per un'operazione «aussi sterile» che ci si era messi al lavoro. La conclusione è particolarmente sprezzante per il libretto italiano:

> nous n'avons conservé quelques traces du poëme italien que pour y introduire les morceaux les plus remarquables de la sublime partition de *Mosè*. Inspirés nous-mêmes par le caractère austère et religieux que M. Rossini, en conservant sa fougue brillante, a su imprimer à son ouvrage, nous avons pour ainsi dire composé notre poëme sur sa musique, et nous lui avons fourni l'occasion d'ajouter des beautés nouvelles à l'une des oeuvres les plus originales dont l'art musical puisse se vanter.

La falsa umiltà non dovrebbe trarre in inganno sull'approccio pretenzioso nei confronti del testo italiano, svalutato al punto di affermare che i pochi (?!) passi tradotti sopravvivevano per salvare i pezzi musicali più sublimi: come se si potesse scrivere musica sublime sulla "lista del bucato"! Ma tant'è: su questa linea si è adagiata la critica per oltre un secolo, almeno fino a quando la ripresa della versione napoletana non ha fatto giustizia del suo valore. In realtà il libretto napoletano (come da me già indicato ai primordi della mia esperienza rossiniana) ha pregi drammaturgici grandissimi per la sua mirabile essenzialità e per essere centrato su pochi ma altamente significativi eventi e momenti. Questa era appunto una delle doti che meno interessavano il teatro francese dell'epoca e massimamente il grand-opéra in formazione. Tottola aveva iniziato l'opera, *in medias res*, con la desolazione della scena delle tenebre, aveva concluso il secondo atto con la morte terribile del figlio di Faraone, fulminato in attuazione della condanna di tutti i primogeniti, e basato il terzo quasi esclusivamente sulla scena del Mar Rosso cui fu aggiunta, l'anno dopo la prima, la famosa Preghiera. La versione francese, portata a quattro atti, non può accontentarsi di questi tre nodi e anzi deve in qualche modo allargarli, ma anche edulcorarli. Muove dunque da lontano, nell'intento di moltiplicare gli effetti. Per gran parte nuovo è il primo atto, in cui agli Ebrei gementi nella schiavitù Mosè annuncia di aver inviato suo fratello Eliézer a chiedere a Faraone la libertà. Quando Eliézer ritorna con la notizia che si potrà partire per la terra promessa, appare in cielo l'arcobaleno, simbolo dell'alleanza tra Dio e il suo popolo. Lo spunto viene dalla Genesi (IX, 12-17) in cui l'arcobaleno suggella il patto di conciliazione tra Dio e Noè dopo il diluvio. Se questo accadimento biblico viene posticipato, avviene il contrario per il successivo. Una voce misteriosa invita Mosè a ricevere le tavole della legge, che vengono esposte al popolo prostrato. Si anticipa così al soggiorno in Egitto quanto narrato nell'Esodo (XX) a proposito del decalogo. All'adorazione delle tavole della legge segue la consacrazione dei primogeniti, anch'es-

sa anticipata, dato che nell'Esodo (XI) figura durante la dimora nel deserto. Ce n'era abbastanza per riempire un atto, ma Balocchi e Jouy non si accontentano, e procedono alla sua conclusione alla moltiplicazione degli effetti. Dopo che, su istigazione di Aménophis (irato perché Anaï ha rifiutato di restare con lui) Faraone ha revocato l'ordine di libertà, Mosè invoca la vendetta di Dio sui nemici del suo popolo. Ed ecco oscurarsi e tremare la terra e crollare una piramide che si muta in vulcano. L'atto si chiude mentre tutti fuggono, atterriti dalla pioggia di lava ardente che cade dal cielo. A questo punto il finale dell'atto coincide con quello del primo napoletano che si chiudeva con la pioggia di fuoco.
La scena delle tenebre, che nella prima versione apriva con tanta efficacia l'opera, è spostata nel *Moïse* all'inizio del secondo atto. Ma qui gli effetti vengono stemperati. La morte del figlio di Faraone viene eliminata e ad Aménophis il padre chiede di sposare la figlia del Re d'Assiria. Aménophis, pur senza svelare il proprio amore per Anaï, rifiuta di acconsentire. Anche buona parte del terzo atto è nuova. La scena si svolge nel tempio di Iside, della quale si celebra la festa, occasione per il balletto obbligatorio all'Opéra. All'ennesima richiesta di libertà da parte di Mosè, Faraone chiede che prima gli Ebrei si prostrino davanti agli dei dell'Egitto. Al rifiuto di Mosè, che con la sua verga spegne le are, ordina che gli Ebrei siano incatenati e condotti fuori delle mura. Il fatto che il figlio di Faraone nella versione francese non muoia fulminato consente di arricchire il quarto atto, corrispondente al terzo napoletano, con l'ultimo incontro tra Aménophis e l'amata Anaï. Per essa Aménophis sarebbe disposto a rinunciare al trono, ma in Anaï, pur combattuta, finisce per prevalere il senso del dovere e la fedeltà al proprio Dio. Al suo rifiuto, il figlio di Faraone promette vendetta. Il popolo ebreo si raccoglie in preghiera e il finale coincide con quello napoletano con la differenza che qui tra gli egiziani inseguitori travolti dalle acque del Mar Rosso oltre al Faraone, c'è anche il figlio.
Tra i vantaggi dell'edizione francese, il maggiore riguarda soprattutto la figura di Mosè che campeggia, insieme al suo popolo, lungo tutti e quattro gli atti. Anche il rapporto impossibile tra il principe egiziano e l'ebrea Anaï, proprio grazie al fatto che il figlio di Faraone sopravvive, guadagna in varietà e ricchezza di espressioni, soprattutto per la figura della donna, lacerata dal dissidio tra amore e dovere. Dunque ciò che si perde in intensità drammatica si guadagna non solo in ricchezza scenica, ma anche in sottigliezza psicologica. Solitamente in teatro il difetto maggiore delle trame d'amore inserite a forza nelle vicende di popoli è la loro inconsistenza e scarsa credibilità. A questo difetto, abbastanza evidente nell'originale di Tottola, i librettisti francesi tentano dunque di porre rimedio. Il nuovo testo offre in questo senso buoni spunti per Rossini, che dovrà cimentarsi con analoga situazione nel tratteggiare il rapporto tra Mathilde e Arnold nel successivo *Tell.*

La trasposizione musicale da *Mosè in Egitto* a *Moïse et Pharaon* comportò ovviamente l'eliminazione di alcuni pezzi, l'adattamento di altri e

l'introduzione di diversa musica nuova (non tutta in verità composta all'occasione, dato che Rossini ricorse ad alcuni altri autoimprestiti). Tra le pagine eliminate, alcune arie che di fatto poco aggiungevano alla versione italiana, come quella di Faraone (in origine la sua musica era di Carafa, ma Rossini aveva già nelle riprese napoletane inserito un proprio pezzo) e l'aria di Mosè nel secondo atto, «Tu di ceppi ne aggravi la mano», anch'essa probabilmente di un collaboratore. Naturalmente non figura nemmeno l'aria di Amaltea «La pace mia smarrita» che, ripresa dal *Ciro in Babilonia*, era stata inserita da Rossini nella versione del 1818, ma eliminata in quella del 1819. Scomparve anche il brevissimo inciso strumentale che introduceva all'atto secondo con il recitativo tra Faraone e Aronne e il coro «Se a mitigar tue cure» che seguiva l'aria di Mosè. Come è evidente nessuna di queste perdite sacrificò musica essenziale e anzi in qualche caso eliminò pezzi decisamente modesti (come l'aria di Mosè del tutto inadeguata al ruolo e al personaggio). Diverso il caso di altra musica tolta per il nuovo assetto del libretto, come parte del mirabile quartetto «Mi manca la voce», di cui fu salvato nel finale terzo del *Moïse* soltanto l'*andantino*. Anche il lamento sulla morte di Osiride al centro del finale secondo fu eliminato in conseguenza della scomparsa del relativo accadimento scenico. Cambiò posto, infine, e fu accorciato il duetto Elcia-Osiride dell'atto secondo che, sempre affidato ai due innamorati, fu spostato all'inizio del quarto.

Seguendo le ragioni del nuovo testo buona parte della musica nuova viene dunque a trovarsi nel primo e nel terzo atto. Nel primo atto è aggiunto tutto il blocco dell'introduzione e del successivo quartetto con il passo a cappella del popolo che adora le tavole della legge. Si tratta di una sezione monumentale, con musica di altissima qualità, non tutta integralmente nuova, dato che Rossini utilizzò un tema dall'aria di Gernando (n. 4) e poi il coro di ninfe «Qui tutto è calma» (n. 12) dall'*Armida*. Le due versioni, napoletana e francese, tornano a coincidere per gli ultimi tre numeri del primo atto, a partire dal duetto «Ah se puoi così lasciarmi» («Ah! Si je perds l'objet que j'aime»). Il secondo atto francese utilizza nella prima parte la meravigliosa scena delle tenebre e il successivo quintetto che aprivano la versione napoletana e prosegue poi con due pezzi del secondo atto napoletano, il duetto Faraone-figlio e il finale secondo. Questo però, come già accennato, ampiamente modificato. Nella versione napoletana questo finale consisteva in pratica in una grande aria di Elcia, «Porgi la destra amata», al cui centro si collocava la morte di Osiride fulminato, con il lamento «E' spento il caro bene» e proseguiva poi con la drammaticissima cabaletta «Tormenti, affanni e smanie». Nella versione nuova, data l'eliminazione della morte del figlio di Faraone, la grande aria di Elcia si trasforma in un'aria per Sinaïde, moglie del Faraone, con interventi del coro interno. Rossini la tratta alla grande, ma la soppressione della straziante scena centrale rende questo finale meno incisivo, anche se più magniloquente. Il terzo atto con la «Marche et Chœur», i tre «Airs de danse» e il «Final» è pressoché tutto nuovo rispetto alla versione napoletana, dato che da

esso si attinge solo per il citato *andantino* inserito nel finale. Va però detto che il tema del coro è ripreso dal primo atto dell'opera *Bianca e Falliero* (Coro «Viva Fallier», n. 2). Infine il quarto atto, dopo il citato duetto Anaï-Aménophis, comprende un'altra grande pagina nuova. E' qui infatti che Anaï, sacrificata nel finale secondo, campeggia con il grande «Air et Chœur» «Quelle horrible destinée», una pagina che, oltre a conferire spessore alla sua vicenda privata, aggiunge anche grande valenza a tutto il quadro prima dell'arrivo degli egiziani, della preghiera e del finale. Proprio da questo confronto, per così dire sul campo, tra vicenda del singolo e vicenda collettiva, l'una e l'altra acquistano grandezza drammaturgica e musicale.

Alla revisione di *Mosè* si pensò concretamente dopo la prima del *Siège de Corinthe,* avvenuta il 9 ottobre 1826, e dopo che il 17 dello stesso mese Rossini aveva fatto un altro passo avanti nella sua carriera parigina con la nomina di «Compositeur du Roi et Inspecteur Général du chant»: un ulteriore titolo nella lista delle benevole attenzioni governative, che in realtà poco aggiungeva sul piano pratico (e non mancarono in tal senso i commenti ironici di parte della stampa). Decisivo per le sorti di *Moïse* fu soprattutto il mese di gennaio del 1827. Il giorno 13 si tenne una riunione alla quale, insieme a tutti i consiglieri, parteciparono Rossini, i librettisti e i responsabili delle singole sezioni (Gardet per il «ballet» e la «mise en scène», Hérold «chef de chant pour les rôles et chœurs», Ciceri «pour les decorations» e Le Comte per i costumi) per esaminare la situazione.[5] La speranza era di poter dare l'opera «quelques jours avant la Semaine Sainte». Nell'occasione Rossini promise di consegnare il primo materiale al copista (snodo essenziale del lavoro dell'Opéra e tradizionalmente quello cui si imputavano molti ritardi) a partire dal giorno 20. Il 17 gennaio Paër (declassato nel Théâtre Italien dall'arrivo di Rossini) informa malignamente il suo corrispondente Benelli:

> Rossini è tutto intento a impiastrare di nuovo parole francesi sopra il suo *vechio* Moisè. Ciò fa la delizia del suo Protettore il Viconte.[6]

Il 2 febbraio, mentre procedeva febbrilmente la preparazione delle scene, Ciceri chiese al Visconte de La Rochefoucauld l'autorizzazione a far lavorare le maestranze anche la domenica. La richiesta fu effettivamente rivolta all'Arcivescovo di Parigi che rispose negativamente. Di fatto però le insistenze del Visconte ebbero buon esito e le scadenze fissate furono mantenute con uno scarto di pochissimi giorni. E ciò anche per l'impegno di Rossini che, nel bel mezzo delle proteste per la lentezza del copista, non mancò di richiamare seccamente alla volontà superiore:

> M.r L'Inspecteur de la musique observe qu'en general la copie occasionne toujours des retards soit par lenteur du copiste, soit aussi des changements que fait l'auteur. A cela M.r Rossini repond que l'ordre explicite (?) de M.r Le V.te de representer l'oratorio de Moise dans la Semaine Sainte cet suffisant pour que chaucun y apporte la plus grande celerité.

Così si legge in un brogliaccio di verbale del consiglio di amministrazione dell'Opéra, dove sono interessanti sia il richiamo ai ripensamenti dell'autore, sia alla sua decisa volontà di arrivare in porto, secondando almeno questa volta il suo potente protettore.
Rossini lavorò soprattutto nei mesi di gennaio e febbraio ed è dunque abbastanza corretta l'affermazione di Radiciotti: «in meno di due mesi il rimpasto del *Mosè* fu compiuto».[7] Nella preparazione, tanto per non smentire il clima tipico dell'Opéra, non mancò una *querelle* relativa ai diritti d'autore, dato che i librettisti del *Siège* e di conseguenza quelli del *Moïse* pretendevano di essere considerati come autori di opere nuove e non come semplici traduttori, cosa che fu loro accordata nonostante i due abbiano poi rifiutato di porre il loro nome sul frontespizio del libretto. Per Rossini si inserì anche una dolorosa vicenda privata. Sapeva che lo stato di salute di sua madre era ormai compromesso e avrebbe, a quanto pare, voluto correre a Bologna per riabbracciarla, ma ne fu sconsigliato. Doveva aver comunque compiuto il suo lavoro di revisione quando, mentre fervevano le prove, fu raggiunto dalla ferale notizia: Anna Guidarini era morta il 20 febbraio. Il figlio, che fu informato solo dopo qualche giorno, si affrettò a chiamare a Parigi il padre Giuseppe, rimasto solo. La morte della madre, cui lo legava un affetto morboso, fu certo per Rossini un colpo durissimo che dovette amareggiargli le soddisfazioni dell'esito della prima del *Moïse* e aggravare i sintomi in agguato della sua malattia nervosa. Le prove comunque procedettero e *Moïse et Pharaon ou Le Passage de La Mer Rouge* giunse in porto la sera del lunedì 26 marzo. Ad onta del fatto che Jouy preferisse decisamente parlare di «oratorio»,[8] sul libretto figurava *Opéra en quatre actes.* Ne furono interpreti il basso Nicholas-Prosper Levasseur e il bass-bariton Henri-Bernard Dabadie nei due ruoli titolari. Adolphe Nourrit era Aménophis e Laure Cinti-Damoreau era Anaï. Come dire il meglio di quanto poteva offrire l'Académie Royale de Musique. Si aggiungevano Louise-Zulme Dabadie come Sinaïde (i due Dabadie, marito e moglie nella vita, lo furono dunque anche sulla scena) e nei ruoli minori, Alexis Dupont (Eliézer), Bonnel (Osiride), Ferdinand Prévost (Aufide), e Rosalia Mori (Marie). L'esito fu trionfale e da parte della stampa, compresa quella tradizionalmente avversa a Rossini, ci si abbandonò a veri e propri inni, alla testa dei quali si pose il Fétis, autore nella *Revue Musicale* di una dettagliata analisi dell'opera. L'eco del successo si estese anche fuori di Francia e l'*Allgemeine musikalische Zeitung* si associò ad esso malgrado le sue puntate ironiche sul libretto:

> Il genio di Rossini rifulge qui in tutto il suo splendore. Il successo ha superato ogni aspettazione ed è stato così straordinario, che anche i più fieri avversari non hanno potuto trovare una seria base di resistenza. La gloria acquistata dal Maestro con questo lavoro è tanto maggiore, se si pensa alla difficoltà del soggetto che ha dovuto trattare. Gli autori del libretto han fatto molto bene a tacere il loro nome e a dichiarare, nell'avvertimento ai lettori, che essi hanno voluto soltanto offrire al musicista l'occasione di mostrare tutte le risorse della sua immaginazione. E, in verità, la potenza inventiva del Rossini si è rivelata vera-

mente grande nella vittoria ottenuta sopra un tal soggetto, la cui azione procede lenta e monotona e contiene 11 (dico 11) invocazioni e preghiere! [9]

Non del tutto a torto il corrispondente biasimava lo spreco di preghiere che avrebbe afflitto tutti i grand-opéras e tutti i soggetti affini, anche se nel caso specifico del *Moïse* era difficile far a meno delle invocazioni. Le quali dunque fecero scuola (non erano del resto una novità) senza che peraltro nessuna riuscisse ad acquistare la popolarità di quella finale di Rossini, già alla prima sua apparizione napoletana divenuta oggetto di parafrasi e parodie, ma che dopo l'esecuzione francese dilagò in tutte le versioni, religiose, ma anche patriottiche e civili.
Acclamato all'epoca, *Moïse* occupa un posto di assoluto rilievo nella fortuna posteriore di Rossini. «Il *Mosè* così migliorato, è riuscito tra le opere serie dello stesso autore la più vitale dopo il *Tell:* e, difatti, al pari di questo, ha resistito alle ingiurie del tempo». Così il Radiciotti, che nella sua visione progressiva dell'opera rossiniana considerava questo lavoro come l'ultimo gradino prima della perfezione, rappresentata appunto dal *Tell*. Una visione che presupponeva alcuni pregiudizi estetici che bollavano come inutili bellurie e puri sfoghi di edonismo tutti i tratti belcantistici. Di ciò lo stesso Radiciotti offre altrove giustificazione:

Dall'esame di questa interessante partitura si può vedere qual lavoro dovette fare quel mirabile intelletto prima di giungere alla sua ultima e suprema espressione. Rivedendo la vecchia partitura, il Maestro ebbe cura di omettere certi motivi saltellanti, che non confacevano alla serietà del soggetto, di togliere, in parte, ed in parte semplificare i gorgheggi, di accorciare i lunghi e numerosi recitativi e le solite cadenze dei finali; per contrario, diede nel dramma una maggior parte all'orchestra, che vi appare migliorata, tanto in riguardo al pensiero, con preludi ed intermezzi pieni di espressione, quanto materialmente, rendendola più vigorosa e sonora.
Insomma il confronto delle due partiture mostra, come si esprime il critico Hanslick, «di quale profondità e di quali progressi era capace l'ingegno rossiniano, quando un'esteriore necessità lo allontanava dalla vecchia strada».[10]

Quando Radiciotti e, prima di lui Hanslick, parlavano di «vecchia strada» è chiaro che condannavano sommariamente due secoli di musica italiana e un'intera civiltà musicale, quella belcantistica appunto. Nel caso di Radiciotti poi, pur il più avvertito di quanti scrissero su Rossini per almeno mezzo secolo, pesava la scarsa comprensione del lavoro di scavo compiuto da Rossini nel suo periodo napoletano nel campo dell'opera seria. E' evidente, dopo le riscoperte dei nostri giorni e dopo che il 'vecchio Mosè' è stato valutato per tutti i suoi meriti, la necessità che il discorso vada ripreso su basi diverse. Per le quali la critica francese coeva appare assai più attrezzata e lungimirante di quanto non sia stata quella posteriore, inficiata di pregiudizi e spesso poco informata. Fu ben chiaro infatti a tutti coloro che scrissero dopo la prima del *Moïse* che in nessun modo Rossini si era francesizzato, ma, al contrario, che egli aveva rossinizzato la tradizione ormai asfittica della tragédie lyrique. Sottolineato da pressoché tutti i critici, ciò fu esplicitato al massimo dalla

Gazette de France:

Si tratta, nientemeno, di una rivoluzione lirica compiuta in quattr'ore dal Sig: Rossini. Oramai *l'urlo francese* è bandito per sempre: si va a cantare all'Opéra come si canta al Teatro Italiano.[11]

Il Fétis scrisse, meno succintamente, le stesse cose, sottolineando quanto sterile fosse stata la conduzione precedente dell'Opéra, fuorviata dal desiderio di sostenere come "gloria nazionale" una tradizione ormai esaurita. E non a torto concludeva:

Si prevedeva che la tanto desiderata rivoluzione era imminente: alla fine essa è stata fatta. Cominciata con *Le siège de Corinthe*, ieri si è compiuta coll'oratorio *Moïse*.[12]

Col che - e anche questo andrà detto - si dava atto al Visconte de La Rochefoucauld di aver seguito la giusta strada e di aver riportato piena vittoria nella sua politica di gestione dei teatri reali. I risultati pratici non mancarono di dargli anch'essi ragione: i due rifacimenti di Rossini restarono a lungo in repertorio all'Opéra e la successiva tappa, quella del *Tell,* ci sarebbe rimasta ancor più a lungo. E tanto per concludere sull'apertura mentale della critica e del mondo culturale parigino dell'epoca, andrà sottolineato che il successo del *Moïse* non significò *tout court* un deprezzamento del *Mosè in Egitto* che rimase per anni nel repertorio del Théâtre Italien. Ancora alla fine degli anni '30 questa versione era nel cuore degli appassionati e nel 1839 Balzac gli rese omaggio con la pubblicazione di uno dei massimi capolavori che mai siano stati ispirati e dedicati ad un'opera musicale, il romanzo *Massimilla Doni*. Converrà dunque ripartire dalla lucida visione dei contemporanei per giudicare l'esperienza parigina di Rossini e per metterla in qualche modo a confronto con quella italiana precedente.

Quando nel 1815 Rossini si era trasferito a Napoli aveva iniziato, nella sede allora più avanzata d'Italia, una complessa operazione di ricerca nell'ambito delle possibilità offerte dall'opera seria, che già con i suoi contributi precedenti aveva cominciato a svecchiare. La sua prima opera napoletana, *Elisabetta regina d'Inghilterra,* aveva compiuto un ulteriore passo avanti nel semplificare il numero di personaggi e nel potenziare le architetture drammatiche (bando ai troppi comprimari e alle arie di sorbetto, ampliamento del numero chiuso, etc.). Nel campo dei soggetti, con quell'opera ci si avviava a quella esplorazione della storia dal medioevo in poi, e di quella inglese in particolare, amatissima dalla posteriore generazione romantica. Le opere napoletane successive proseguono il processo di liberazione totale da ogni residuo settecentesco e, per quanto riguarda i soggetti, si volgono nelle più svariate direzioni. Dalle opere fantastiche come *Armida* a quelle protoromantiche come *La donna del lago*, da quelle cavalleresche come *Ricciardo e Zoraide* al recupero di Shakespeare-Ducis con *Otello,* il campo è amplissimo e ad esso corrisponde, sul piano musicale, una estrema varietà di atteggiamenti. Il fiorire belcantistico di *Armida*, opera di seduzione vocale e di lussureggiante edonismo del tutto consono al soggetto, trova un

esatto contrario nel clima venato di patetismo (patetismo rossiniano, s'intende) de *La donna del lago,* opera di pochi personaggi, di duetti e assoli che, mentre altrove Rossini ampliava al massimo le architetture dei concertati, non va oltre il terzetto. Una vocazione specifica alla tragedia nel suo senso più genuino si realizza infine con le lacerazioni interne dei personaggi di *Ermione*, una strada che Rossini aveva tutte le armi per percorrere ancora, ma che i tempi non gli consentirono di seguitare a coltivare. Quell'opera, a suo modo e per certi versi la più rivoluzionaria da lui scritta, fu la sola incapace di varcare le soglie di Napoli e nella stessa città partenopea ebbe effimera vita. Il dato, incredibile in anni in cui ogni impresario andava spietatamente a caccia di opere rossiniane, le sole che sostenessero il repertorio, dovrà pur trovare una giustificazione. Evidentemente il dramma dell'individuo spinto alle soglie di forzare un dilemma irresolubile e dunque destinato per questo a cadere (il nucleo, per intenderci, della tragedia greca) non era alla moda in anni in cui le anime inquiete sognavano la rivoluzione e il riscatto dei popoli e in cui, sotto l'apparente fulgore della restaurazione, covavano i fuochi di innumerevoli sette. I moti napoletani del '20, che ebbero grande influenza su Rossini, sia sul piano pratico che su quello psicologico, dovettero aprirgli gli occhi, e *Maometto II,* nato nel bel mezzo di quella vicenda e da essa condizionato, tenta con successo di collegare e di mettere a confronto la tragedia dell'individuo con quella di un popolo. Versante quest'ultimo che Rossini aveva esplorato proprio col *Mosè in Egitto* senza riuscire del tutto nella mediazione tra singolo e collettivo. Infatti il testo quaresimale di Tottola offre eccellenti spunti per la tragedia di Elcia e per la sua vicenda di amore col figlio di Faraone, ma nella conclusione riesce oratoriale (come del resto si richiedeva) più di quanto non riesca opera o dramma. Caduto il figlio di Faraone al termine del secondo atto, nel terzo non vi è più nemmeno l'eco delle vicende personali dei due innamorati. Un altro limite della versione napoletana è nella imprecisa identificazione dei ruoli di Mosè e Faraone, limite che Rossini (forse inconsciamente) esplicitò a suo modo nell'atto di scrivere la musica. E' sintomatico che le arie di Faraone e di Mosè siano state da lui affidate a collaboratori e che l'ultima sia riuscita debolissima. Ciò che Rossini comprese a Parigi e non aveva avuto forza di realizzare in modo esplicito a Napoli è che se Mosè può intonare, come guida del suo popolo, la preghiera collettiva, non può esprimere in un'aria solistica i propri sentimenti individuali che gli sono negati dal ruolo, così come sembrano negati a Faraone, meccanico promotore dell'azione il quale non ha molta ragione di esprimere sentimenti propri, fossero anche quelli di un padre straziato. Non a caso il vero lamento su Osiride fulminato è affidato ad Elcia e non al padre. Da questo punto di vista *Maometto II* aveva già costituito un fondamentale passo avanti. Qui infatti si era compiuta una perfetta fusione tra dramma singolo e collettivo e in ogni passo dell'opera la tragedia di Anna e di suo padre si confrontava con quella dei veneziani, così come il destino del vincitore Maometto era di soccombere nei suoi sentimenti privati. *Moïse*, nel momento stesso in

cui adotta e fa proprio il gusto francese, fa tesoro di quella esperienza. L'opportuna aggiunta di arie con coro e lo stesso ampliamento delle scene di massa potenzia le passioni terrene, più di quanto non faccia degli influssi celesti, già sufficientemente tutelati nella prima versione. Dove il popolo è protagonista, lo è musicalmente il coro. Ma anche da questo punto di vista nulla di nuovo. Napoli infatti vantava in questo senso una grande tradizione che, nel periodo napoleonico e di Murat, aveva preso in prestito molto da quella parigina. In quegli anni si erano rappresentate le opere di Gluck e di Spontini e Rossini stesso aveva poi personalmente concertato il *Fernand Cortez*. Questo non vuol dire che egli usi il coro in tutte le opere con la stessa intensità e valenza. E' il soggetto che gli suggerisce la sua presenza, limitata e di sfondo in certi lavori, in primo piano in *Mosè* e in *Maometto.* Ma vuol dire anche che Rossini era prontissimo a calarsi in certa tradizione - francese o gluckiana che fosse - e ad affrontare gli stilemi del grand-opéra nascente con una consapevolezza che nessun altro compositore francese allora attivo possedeva. Basterebbe il confronto tra *Moïse* o *Tell* e la più importante opera francese di quel periodo, quella *Muette de Portici* di Auber la cui prima nel 1828 (e dunque nell'anno intermedio tra le due prime rossiniane citate) codificava sul piano dell'assetto formale il grand-opéra (cinque atti, un ballo nel primo, uno più sviluppato nel terzo, un moto di popolo e un evento naturale, ecc.). Rileggendo la smaliziata e disinvolta musica del più prolifico musicista di quei giorni, si stenta a credere che quell'opera, al di là del soggetto, abbia potuto, come si afferma, dare il suo contributo alla ribellione anti-olandese scatenatasi in Belgio. Se influenza ci fu, dovette essere del soggetto, veicolato dalle facili melodie e dai ritmi, questi sì saltellanti, di quel piacevole prodotto. Parigino *pur sang*, anche se non di nascita, 'boulevardier' ante litteram imbevuto delle malizie del vaudeville, Auber, passando nella sua lunghissima carriera dalla restaurazione alla Comune, da Carlo X a Luigi Filippo e poi al secondo Impero, non avrebbe mai smentito l'etichetta del suo elisir spumeggiante e dalla facile e breve ebbrezza, laddove Rossini, musicista europeo, vedeva dall'alto della sua sommità l'esperienza del teatro e della musica coeva ed era in grado da un lato di assegnarle nuove vie, dall'altro di ritrarsi dall'agone quando non più in sintonia con quel mondo di rapidi mutamenti. Tutto questo per dire che, a loro modo, i due rifacimenti francesi e comunque tutta la musica scritta da Rossini in Francia non smentirono in alcun modo quanto fino a quel momento egli aveva prodotto. Piuttosto approfondirono alcune sue esperienze, altre abbandonarono perché non perseguibili, senza che vi fosse alcuna vera ritrattazione. Al contrario, entrando nel tempio consacrato dell'Académie Royale de Musique, *Le siège* e ancor più *Moïse* spazzarono via molto della ormai inservibile e paludata tradizione locale. Della quale il Rossini francese aveva tratto quanto gli giovava e gli poteva servire.

Uno dei nodi spesso sottolineati riguarda lo stile di canto fiorito. L'argomento è vieto e superato anch'esso dalla conoscenza della integrità dell'opera rossiniana. Il bel canto e l'abuso di fio-

riture scompaiono, secondo certi critici, dal *Mosè nuovo* e poi dal *Tell*. Vero è che con l'ultima sua opera italiana, *Semiramide*, Rossini aveva in qualche modo voluto creare una summa marmorea e perfetta degli stilemi belcantistici. Ma non era stato sempre così. Non è *tout court* belcantistica *La donna del lago* e tanto meno il *Mosè in Egitto*, dal quale Rossini nella versione francese eliminò, come si è visto, alcune arie solistiche ma che tutto possono dirsi, fuorché di stile fiorito. Dunque non doveva rivoluzionare molto in questo campo, ma solo, con l'affermarsi sempre più evidente di un nuovo stile, evitare da un lato alcuni, ma solo alcuni stilemi della vecchia opera italiana, dall'altro formarsi un gruppo di cantanti duttili e pronti alle proprie esigenze, cosa che fece con la Cinti, i Dabadie, Nourrit e tutto quel gruppo di interpreti cui rimase fedele e che gli rimasero fedeli per tutto quel periodo. E va sottolineato che essi, per lo più, furono già da lui sperimentati al Théâtre Italien nel suo vecchio repertorio. In conclusione, come chiarisce Elizabeth Bartlett parlando degli interpreti della prima e come era ben evidente ai contemporanei, fu di fatto il Théâtre Italien a conquistare l'Opéra e non viceversa. A sua volta Rossini si adegua, e nelle prime scene della nuova versione dove il ruolo di Mosè viene così intensamente potenziato, ricorre ad un nobile declamato che estende quello già presente nel testo napoletano, dove pur figura la scena delle tenebre con l'invocazione «Eterno, immenso, incomprensibil Dio». Analogamente lo sfruttamento dell'orchestra parigina dell'Opéra, quanto di meglio un compositore dell'epoca potesse sperare di avere, arricchisce quanto Rossini aveva già sperimentato a Napoli dove c'era allora la prima orchestra d'Italia. Certo gli effetti e la ricchezza di trovate si moltiplicano nella versione parigina di pari passo con i suggerimenti del testo allargato. E a smentire un vecchio pregiudizio, questa volta di direzione opposta, il discorso vale anche per le danze dell'atto terzo, tradizionalmente considerate tributo agli obblighi imposti all'Opéra da un gusto deteriore. Il problema si trascinerà per decenni coinvolgendo tutti i compositori, da Rossini al Wagner renitente alla legge, da Donizetti a Verdi (e non solo a quello dei grand-opéra, ma anche a quello dei rifacimenti parigini come *Otello*). Che le danze entrino sempre a giusto titolo nella drammaturgia di quei librettisti sarebbe assurdo affermarlo. E' pur vero però che, una volta accettata la regola e la norma, c'è modo e modo di applicarla, e Rossini lo fece da par suo. Come ha dimostrato la ripresa integrale e fedele del *Tell,* la musica scritta per le danze della sua ultima opera si colloca a grandi altezze e non sfigura in nessun modo accanto ai mirabili concertati e alle stupende arie di quell'opera. Nemmeno le danze di *Moïse* sfigurano nel terzo atto, l'unico pressoché completamente nuovo, al pari di quelle del *Siège,* abitualmente tagliate nelle riprese moderne di quest'opera e che attendono ancora che sia resa giustizia alla loro bellezza.[13]

Quanto sopra detto spero chiarisca sufficientemente il senso reale della 'rivoluzione' operata da Rossini in Francia, meno radicale di quanto si credette decenni dopo (quando mancava la conoscenza approfondita e completa della sua

opera), ma forse più sottile e profonda. Il mondo francese della restaurazione, così diverso da quello italiano, ritrovò grazie a Rossini il proprio teatro profondamente rinnovato e rivitalizzato. Più in generale va detto che la linfa inserita con le opere francesi di Rossini nel dramma musicale della prima metà dell'Ottocento fu estremamente vitale e feconda. A questa operazione *Moïse* contribuì in modo determinante. Con assoluto magistero il compositore inserì musica già sperimentata accanto ad altra nuova in un contesto drammaturgico più esuberante, con una gamma di soluzioni che, nella sua coerenza di fondo, è estremamente variata nei singoli esiti. Le nuove scene introduttive creano infatti un efficace contraltare alle scene di massa recuperate e l'aria aggiunta di Anaï, nella sua profondità, fa altrettanto rispetto agli «airs de danse» del terzo atto. Su tutto domina quel senso supremo dell'architettura e della distribuzione interna che fu caratteristica peculiare del genio di Rossini: basti vedere come si inseriscono, tra i concertati e le invocazioni, i duetti (due nel primo atto, uno nel secondo e uno nel quarto) e le arie (soltanto due, quella di Sinaïde che funge da finale secondo e quella di Anaï nel quarto, ambedue ricche di interventi corali) e come egli utilizzi gli incisi strumentali. In questo senso si può certo parlare di evoluzione rispetto alla versione napoletana. Evoluzione che, pur secondando il gusto locale, fu assolutamente originale e coerente. Dato che a Parigi gli era impossibile godere della libertà di sperimentazione che aveva avuto a Napoli, fu miracoloso quanto gli riuscì di imporre a quella che sprezzantemente Verdi avrebbe di lì a qualche anno chiamato la *Grande Boutique*. Dunque, superati i pregiudizi, le due versioni di *Mosè*, poste liberamente oggi di fronte al lettore moderno, possono essere ambedue accettate e gustate. Probabilmente la versione napoletana, nelle sue disuguaglianze più aperta, potrà offrire lo spunto per sognare un'evoluzione diversa dell'arte di Rossini e di quella del teatro musicale in generale, mentre quella francese, perfettamente suggellata, potrà apparire, e qui risiederà il suo fascino, assai più calata nella storia musicale del secolo diciannovesimo. Quanto lo sia stata a fondo lo potrà chiarire forse un esame della conclusione dell'opera e della sua vicenda esecutiva. *Mosè in Egitto* termina con una pagina puramente strumentale. Il mar Rosso si chiude sugli egiziani e il trionfo è affidato alla sola musica. Gli ultimi accordi sono peraltro in *forte*. Mancò allora il coraggio a Rossini di far scendere il sipario su un *pianissimo*. Nella versione francese la musica strumentale viene ripresa, ma dissolve in un *sottovoce* e poi in un *pianissimo*. L'opera tuttavia non finiva qui. Vi era subito dopo un *Cantique*, «Chantons, bénissons le Seigneur!», che esprimeva la gratitudine trionfante dei vincitori. I librettisti francesi non si limitarono a questo, ma volendo al solito strafare, prescrissero, alla fine del cantico, una gloria celeste e persino l'apparizione di Jéhova. Rossini non accompagnò questa presunta apparizione con musica apposita (forse non volendo mancare, proprio nell'opera che celebrava le tavole della legge, al comandamento che prescrive di «non nominare il nome di Dio invano»). Intonò però da par suo il cantico con accompagnamento di grande orchestra. La

soluzione è del tutto consona al gusto trionfante del grand-opéra. Il sipario scendeva o sarebbe dovuto scendere su questa epifania, su questo suggello celeste di pura utopia che non sembra tollerare un *dopo*. Questo finale pone però un problema testuale non del tutto risolto. Esso figura nel libretto della prima e negli spartiti per canto e piano di Troupenas (che acquistò i diritti dell'opera), ma non nella partitura d'orchestra stampata dal medesimo editore. E' possibile, come ipotizza Gossett, che il *cantique* sia stato tagliato subito dopo la prima rappresentazione o addirittura prima di essa (per questo l'esecuzione pesarese di questo brano costituisce una prima italiana, se non una prima esecuzione assoluta). Non sappiamo esattamente come siano andate le cose la sera del 26 marzo 1826. Sappiamo però come andarono dopo. La versione tagliata entrò in uso e la partitura Troupenas costituì la fonte primaria a cui attinsero tutte le altre, compresa quella italiana che, per oltre un secolo, assicurò la permanenza del "Mosè nuovo" in repertorio. Qui il cantico finale non risulta e il sipario cala con la musica in dissolvenza, sulle acque che tutto ricoprono. Queste acque trionfanti e silenziose tra cielo e terra costituirono dunque un terzo finale, diverso da quello di Napoli e da quello originale parigino. Quali le intenzioni reali di Rossini? Sul taglio del *cantique* dovette certo pronunciarsi. Ma nulla di concreto e definitivo possiamo oggi affermare in merito. Quelle acque tra cielo e terra restano un piccolo enigma che la storia interpretò per proprio conto. Certo il torbido Ottocento conobbe quest'ultimo finale. E ne trasse ammaestramento. Qualche decennio dopo l'opera monumentale di un grande rivale di Rossini sarebbe ripartita dallo scorrere silenzioso delle acque di un fiume, e su fuoco e acqua, dopo lunghissimo travaglio, si sarebbe conclusa quella che, come *Moïse*, era una vicenda di uomini e dei.

Bruno Cagli

[1] Si veda Leopold M. Kantner e Michael Jahn, *Il viaggio a Vienna*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria,* a cura di M. Bucarelli, Electa, 1992, pp. 197-204.

[2] In *Lettere e Documenti,* a cura di B. Cagli e S. Ragni, Fondazione Rossini, Pesaro, 1996, vol. II, p. 39.

[3] Lettera del 12 maggio 1838, in *Studi Donizettiani,* I, pp. 48-49.

[4] Si veda la lettera di Hérold a Viotti del 13 aprile 1821 in *Lettere e Documenti,* cit., Pesaro, 1992, vol. I, pp. 493-497.

[5] I due documenti relativi (verbale e relazione di Du Plantys a La Rochefoucauld, in F-Pan O3 1678/V) figureranno nel terzo volume di *Lettere e Documenti* in preparazione presso la Fondazione Rossini.

[6] Si veda B. Cagli, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi*, in *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi,* 1981, n. 1-3, p. 41.

[7] G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, 3 voll., Arti Grafiche Majella, Tivoli, 1927-29, vol. II, p. 75.

[8] Nella citata relazione del 13 gennaio Du Plantys scrive: «Je dis Oratorio, parce que Mr Jouy lui même desire qu'on ne donne pas un autre nom à Son ouvrage».

[9] Citato in Radiciotti, vol. II, pp. 81-82.

[10] *Ivi*, vol. II, p. 84.

[11] *Ivi*, vol. II, p. 85.

[12] *Ivi*, p. 84.

[13] Paradossalmente almeno una delle danze tagliate del *Siège* riceve la sua dose di giusti apprezzamenti. Quella che si chiama comunemente *Ouverture del Viaggio a Reims* (opera che non ha avuto mai un'ouverture) è spesso eseguita ed è stata incisa più volte anche da grandi direttori. Ma essa non è altro che un *air de danse* del *Siège.*

Elizabeth Norberg-Schulz, Charles Workman

Between Heaven and Earth

When Rossini, just married to Isabella Colbran, reached Vienna on 23 March 1822, his first journey beyond the bounds of Italy, he must have had a very good idea that a city of such musical importance was going to represent a turning point in his life. For some time now he had been focussing his attention on the great European capital cities where his operas had been widely performed. However, he could never have imagined how enthusiastically he was to be welcomed there; no other composer in history had ever enjoyed such a triumph. Already, only five days after his arrival in Vienna, the publisher Artaria would offer for sale (for three florins) «the successful portrait of Signor Rossini», who was unable to leave his sumptuous hotel in the Seilerstraße without directly experiencing the advantages and disadvantages of an unrivalled popularity: «Wherever Rossini is seen on the streets, the windows are filled with the curious and a crowd follows in his footsteps».[1] *This 'Rossini-mania', besides involving the press and the publishers on a huge scale, was manifested in other curious ways and spread to ties, hats and paperweights. Furthermore, Rossini found himself at the centre of high life and was able to form useful contacts with the noble and powerful, beginning with Metternich, who would remain a lifelong friend and admirer. Naturally, all this also had positive repercussions on the musical level. During the four months of his stay, the two theatres let to Barbaja put on ten Rossini operas to a total of over sixty performances. Although Rossini had been dominating the repertoire all over Europe for years, this was an unheard-of record, to such a degree that the greater part of the musicians resident in Vienna, from Beethoven down, were struck with jealousy. And yet the position that Rossini had won for himself - making due allowance for the exaggerations of lionizing - represented just that new position of the artist in society for which Beethoven, more than any other, had been fighting. Napoléon was dead, and whilst the powers fought over the division of his spoils and codified the Restoration, the sun that shone out in the meridian of its glory all over Europe was that of the Pesarese trumpet player's boy. Princes and bankers bowed before him and it is not surprising that, even though it never went to his head, Rossini always remembered his «blessed stay in Vienna» with emotion, and that on the 30 August that year he should write from Castenaso to Metternich: «My reception by the Viennese will always take first place amongst the things I have to be eternally grateful for».*[2] *Those Viennese roses were almost entirely with-*

out thorns, the magnificently joyful inauguration of Rossini's personal experiences of European capitals. His relations with other cities might certainly offer moments equally intoxicating, but amongst the roses there would be no small quantity of thorns. In fact, in Vienna Rossini had been the central figure of an intense even though short season, during which he had had his Italian - above all, his Neapolitan - operas performed, including Zelmira, *which he had, in fact, composed with Vienna in mind. In future, whenever he worked outside Italy, the engagement would include the obligation to compose a new opera on the spot and he would have to come to terms with the requirements of the local musical world, which would be rather different from the Italian one. This rule held true for all cities, but above all for Paris, for more than a century the goal of all composers, but the only city to demand of the composers whom she welcomed into her powerful and complex embrace that they write operas in French, in a particular style and following rather particular regulations involving the drama, the productions, the singing style and, in other words, every aspect of opera.*

Rossini's success in Vienna was, therefore, instrumental in persuading him to try his fortunes outside Italy. But before Paris he thought it better to sign a contract for London that, on paper, seemed to promise as much as Vienna, but that instead, even though it brought a great deal of social and financial success, turned out much less satisfactory on the musical side because of rash management by the impresarios and ended up with the bankruptcy of the theatre and Rossini's consequent refusal to write the promised new opera. And yet, when he had bid an impressive farewell to Italy with Semiramide, *on his finally setting off for London the path still seemed smooth and the prospects rosy; these ideas can only have been confirmed, perhaps too much confirmed, by his brief stop in Paris in the autumn of 1823. His reception in Paris was, if possible, even more memorable than in Vienna and Rossini passed from one gala evening to another, from one reception to another in a crescendo culminating in the famous banquet at the restaurant* Au veau-quitette *on the 16 November: greeted by the strains of the* Gazza ladra *Overture, the composer made his solemn entrance into the room in which over one hundred and fifty guests were gathered to pay him homage; they represented the cream of Parisian cultural and social life. Press reactions were almost hysterical and the event inspired the highly prolific pen of Eugène Scribe into creating the brilliant vaudeville* Rossini à Paris ou le grand dîner *which was rushed onto the stage on 29 November, that is to say, thirteen days later. This led to a very complex and equally juicy sequel behind the scenes, in the political world or, if we must be more explicit, in the world of political supervision of musical life. Restoration France under Charles X had, in fact, decided to monopolize Rossini and make him the mainspring of her artistic image. Lauriston, minister of the Maison du Roi (upon which devolved the management of the theatres), made him some definite proposals, which Rossini countered with some proposals of his own. A contract was not signed until 24 Febru-*

ary 1824, whilst the composer was already in London, and through the mediation of the French Ambassador, the Prince de Polignac, who had undertaken to overcome Lauriston's objections to the excessive financial demands of the other party. It must be said that if the contract represented a heavy obligation for the Royal Household, it was almost as bad for Rossini, who undertook to write two new operas, one for the Théâtre Italien and one for the Opéra, and to adapt for the French stage two operas chosen from those works of his not yet performed in Paris. All this was to happen in the space of a year. In order to honour such a contract, Rossini would have had to go back to the frenetic activity of the first years of his artistic life and not have anything to do with the Parisian theatres, in which every new production was the subject of infinite second thoughts and stipulated conditions. The extent to which he had overreached himself in agreeing to such terms is amply demonstrated, in retrospect, by the fact that Rossini took five whole years - the entire length of his Parisian operatic career - to fulfil them. It is therefore not at all surprising that, having once signed the initial contract, he should have begun negotiations to have it revised, assisted in this by the new head of the Royal Household, the Vicomte de La Rochefoucauld, who took office in August 1824, and who would become Rossini's protector and, to some extent, his victim. La Rochefoucauld aimed at associating the composer directly with the management of the Paris theatres. Thus the revised contract assigned to Rossini the management of the Théâtre Italien (in this way forcing him to remain in Paris and to figure at the centre of her musical life), but where the composition of operas was concerned it was much less demanding. In fact, whilst it fixed his remuneration (extra incarico) for the new operas (5,000 francs for those in one act and 10,000 for those in two) it was quite flexible about dates. To succeed in getting these new clauses inserted Rossini had relied on his own personal fame and prestige, but it scarcely escapes one's notice that his tendency to withdraw from active composition, already noticeable in his last years in Italy, was becoming increasingly obvious in Paris. The fact is that, whilst the press was constantly demanding new operas from Rossini, he was beginning that exasperating fencing match consisting of proposals, postponements and second thoughts. With ruthless obstinacy carried to its logical extremes, Rossini on the one hand carried on a continuous renegotiation of his own "rights", whilst on the other he suffered from, though also skilfully exploited for his own purposes, the complex regulations of the Parisian theatres, the dire results of which mostly consisted of postponements and the suppression of projects that were already well under way. In order to get himself a kind of ideal contract that would ensure him the rosiest future ever conceded to any composer, Rossini did not hesitate to stoop to every kind of blackmail, such as, for example, going so far as to withdraw the score no less than twice during the rehearsals of Tell. *This cat-and-mouse game would not have been remotely possible but for the intrinsic weakness of the French theatres, giant statues whose feet of clay*

consisted in just those innumerable traditional conditions that gave full play to composers' neuroses at the very same time that they provoked them. To get something postponed one could make use of (or be made use of by, if the cards fell that way) the various juries, the unwieldiness of the production team, paragraphs in the press, or, as so often happened, intervention from on high. All the same, Rossini would scarcely have been able push his luck so far if he had not enjoyed an almost unlimited contractual power. His prestige was at its peak and therefore he could do whatever he wanted. However, behind the scenes and behind his façade of cynicism carried to extremes, his doubts and fears must have loomed even more strongly. This explains the operas that he planned but never realized, like Le vieux de la montagne *or* La figlia dell'aria, *those that he composed and then withdrew despite their success, like* Il viaggio a Reims, *and also explains his choosing to make his debut on the French stage with two revised rather than new works, apparently an easier way out. Rossini's French period, mined with every conceivable hitch and uphill work all the way, came to an end in 1829 with the signing of the definitive contract (8 May) and with the glorious first night of* Guillaume Tell *(3 August), two highly ambitious goals. Having achieved all this Rossini had only to compose whatever and however he liked. But history had a different ending to the story up her sleeve, not contemplated by the golden contract that Rossini had just signed with Charles X. When the last of the Bourbons fell, in July 1830, Rossini was forced to re-open legal discussions, with the result - by an irony of fate - that his "pension" would be guaranteed without his being obliged to compose anything.*

The musical fruits of those five years in Paris are, as is well know, one Italian work - the scenic cantata Il viaggio a Reims *- two revisions in French of serious operas previously written for Naples,* Le siège de Corinthe *and* Moïse et Pharaon, *and two operas expressly composed for the French stage, the comic* Le Comte Ory, *(which, however, re-cycled a good half of the music of* Il viaggio*) and the serious* Guillaume Tell. *The operas were regularly turned out at one-year intervals. In fact, the first night of* Il viaggio *took place in June 1825, that of* Le siège *in October 1826;* Moïse *followed in March 1827, whilst* Le Comte Ory *and* Tell *were first produced in the month of August 1828 and 1829 respectively. Summing all this up, and despite all the accusations of laziness and procrastination, Rossini turned out an enormous quantity of music, without taking its quality into consideration, and it must have cost him a considerable effort considering the amount of adaptation and stylistic and dramatic re-invention involved.*

The first problem, in fact, stems from the dramaturgy. Neither traditional Italian opera buffa *nor the opera seria that Rossini had been so boldly expanding in Naples could function in Paris if lip service were to be paid, at least in part, to local taste and tradition. Obviously, the most successful of Rossini's Italian comic operas were already in the repertoire of the*

Théâtre Italien and other Parisian theatres, as they were also in the rest of France and in any other country where opera was given. However, for some time now he had given up writing Italian opera buffa, *and he could not have been unaware of the various forms of comic or light theatre that had developed in France, offering a range of possibilities not to be found on the contemporary stage in any other country. We have no documentary evidence of Rossini's having favoured any particular comic subject. The celebrations ordained for the coronation of Charles X gave him a happy pretext for re-inventing, with* Il viaggio a Reims, *a type of opera both festive and ironic at the same time, light and paradoxical, rich in hidden meanings even though never, at least on the surface, pushed beyond the limits imposed by the circumstances. Musically, Rossini still had recourse to the traditional Italian set pieces, but blown up in size so as to make them paradigmatic, continuing a tendency already evident in his more recent Italian operas. The result was extraordinary (as was obvious in the few public performances at the time and as has been made clear in modern revivals), even though it was anomalous. Not extraordinary enough, though, to warrant a sequel. The next operation,* Le Comte Ory, *was equally daring and perhaps even more so. For this, Rossini at last drew upon local tradition, adapting the saucy and suggestive plot of a vaudeville whose origins went back to a mediaeval ballad, no less. However, instead of setting the story to the agile couplets and the brilliant mannerisms of opéra-comique, he treated it in the grand manner, going so far, as I have already said, to insert into it part of the music of* Il viaggio. *The end result was something absolutely novel: not an Italian* opera buffa, *nor an opéra-comique nor a work of typically French frivolity, but a masterpiece in which Rossini has adopted and made his own, in his own way and with the boldest strokes, various things that had been suggested to him by Parisian language and tastes. Both these subjects, in any case, were very different from anything that Rossini had ever considered setting to music in Italy.*

It was a far more difficult matter to undertake an opera seria, *from which, moreover, everyone would expect an even higher class of work. Descended from the mummified and rigidly tradition-bound* tragédie-lyrique, *the opera of the Revolutionary and Napoleonic periods had clung to a tendency to exalt, on the one hand, the current political powers, and on the other to transmit the politicians' messages to the people - even more so to the bourgeoisie that was flocking to the theatres. Composers exerted themselves manfully to this end; not only French musicians, but also guests like Spontini who, with his* Fernand Cortez *(1809), had offered a model "modern" subject treated in such a way as to open the doors to the coming form: grand-opéra. This art-form, whether drawing its subjects from history (as was preferred), or depending upon episodes taken from legend or tradition, absolutely demanded in any case the piling up of effect upon effect, of sensation upon sensation, so as to involve the affairs of the main characters inextricably with those of the common people and of the nations, and this*

latter aspect not merely as a background to the protagonists' activities, but placed fully in the foreground. The ideology of the Revolution had been a determining factor in all this, but later on the Napoleonic ideology was equally influential, intent as it was upon sketching - on the stage as well as in politics - a superior ordering of the world and of its peoples. The Restoration did not give up these ideals, which also involved sympathy with those peoples who were struggling to regain their independence - like the Greeks, in fact, who had lately become very fashionable. Add to all this the inheritance of the age of enlightenment, nowhere more persistently cultivated than in France, which had battled, Voltaire at the helm, in the theatre against superstition and fanaticism. This aspect, too, had been passed on to the Restoration. We must also remember the vogue for scenic splendour and the love of exotic settings, leading to a proliferation of plots dealing with popular uprisings and conquests in the most far-flung corners of the globe (from Spontini's Mexico it was an easy step to Switzerland of Tell *and the exotic paradises of Donizetti's* Dom Sébastien *and Meyerbeer's* L'Africaine*). And so we also encounter* condottieri *and leaders of the people, from Masaniello in Auber's* La Muette de Portici *to William Tell himself and a series of plots that, in dealing with the troubles of the people, touched closely upon various religious conflicts. With Voltaire more than any other responsible for setting things going, more and more theatrical texts were written with a freedom of expression that would have been unthinkable in Italy, but which France could afford to tolerate because of her various traditions, Gallic, enlightened, and post-Revolutionary. It is true that Charles X would have to fall from power before religious wars could take the centre of the stage, with Meyerbeer's* Les Huguenots, *followed later by* Le Prophète, *or for leading roles to be played by minorities and sects, whether these be the Jews in* La Juive, *the protestants or the anabaptists, and to see the horrors of the Inquisition represented on the stage in Verdi's* Don Carlos *as something reprehensible. France, a Catholic country, would not be afraid to authorize libretti containing invectives against the abuse of clerical power, against the Papacy and against whatever might be linked to superstition, whether Moslem or Catholic. This freedom would be eagerly made use of by Italian composers, suffocated in their own country by an ever more obtuse censorship. Nothing could better illustrate how far apart were these two worlds than the following two lines of dialogue between Alfonso XI and Don Gaspar in the first scene of the second act of Donizetti's* La favorite *(1840):*

Don Gaspar

Du Saint-père on annonce un
important message.

Le Roi

(avec impatience et à part)
De son sceptre sacré le poids
devient trop lourd.

(«An important message from the Pope is announced». «The weight of his holy sceptre is becoming too heavy».)

This passage is translated into Italian in the unspeakable version by Jannetti (still, alas, in use to this day) as:

Gasparo

Della tua sposa or giunse
sdegnoso il genitor.

Alfonso

(con impazienza) *Alcun gli fea*
già chiaro il mio pensier.

(«Your father-in-law is approaching, in high dudgeon». «Someone has already told him what I am thinking of doing»).

Of the original text only the impatience of the King remains, for evidently the mere mention of the Pope and his power was embarrassing to Jannetti, the obtuse scribe serving the interests of the powers that be. It is not at all surprising that Italian composers, however irritating the Parisian way of working might have been, considered the Opéra as a theatre and the whole structure of grand-opéra *as a genre, to be an end in themselves and a field open to experiment unavailable in Italy, as Donizetti himself wrote to Duprez:*

Just like all the others I'd like to bore your ..... off with an opera in five acts. I'd like the acts to be quite short, as in Masaniello, *but five I should like and I should also like a Dramma Caratteristico [a libretto in an unusual setting] with two or three interesting and moving situations far removed from what has been done over and over again in Italy.....*[3]

It was 1838 and Donizetti had good reason to be pleased, if only because though Naples had turned down Poliuto *because it was a "sacred" subject, it had found a home in Paris, greatly amplified and lengthened and its title changed to the more explicit* Les Martyrs.
All this had not come completely out into the open during the reign of Charles X (the possessed nuns of Robert le Diable *date from the year following his fall), but all the premises were already there and it cannot be an accident that the three serious operas that Rossini staged in Paris all dealt with nations seeking their freedom: the Greeks in* Le siège de Corinthe, *the Swiss in* Tell *and, even though the situation is different, the Jews in* Moïse. *However, as his first French opera, Rossini had undertaken to set a libretto by Jouy,* Le vieux de la montagne, *dealing with the struggle between the prophet of a secret Moslem sect, the Assassins (consumers of hashish, from which their name was derived, and dedicated to political assassination) and a defender of Persian liberty. Jouy's text was adapted for Rossini, the stage setting was discussed and then abandoned when the opera had already been announced to the public. If it had ever been completed, the opera might well have offered a strong foretaste of some of the tendencies of the Parisian theatre in the period immediately following. It is certainly possible, as has been theorized, that the subject was given up because of religious scruples, but the very fact that the management of the Opéra had accepted, indeed even suggested, such a subject and worked on it for months strongly indicates which way the*

wind was blowing.
Musical content apart, this explains why - once it had been decided to revise some old operas before attempting a completely new one - the choice fell firstly upon Maometto II *and then upon* Mosè in Egitto. *Among all Rossini's Italian serious operas, these were the only two in which the affairs of the people assumed the main story interest in the work rather than functioning simply as a background. The choice of* Maometto *was probably also influenced, as has been said, by the wave of sympathy for the Greeks in their long struggle to cast off the yoke of the Ottoman Empire that was noticeable all over Europe. Inspired by Byron's example, many men from England, France and Italy came forward to fight in defence of Greece, symbol of civilization, and in many cases they lost their lives. Governments did not lag behind, though their motives could not be described as equally altruistic. Renewing an old French and Napoleonic policy of active interest in that geographical zone, in 1825 the Bourbon government sent General Roche out there with the mission, far from secret, of "freeing" Greece and creating a kingdom whose throne they would like to see occupied by the Duke of Orléans. This would have killed two birds with one stone: at home they would get rid of an uncomfortable pretender to the throne who was believed to sympathize with liberal ideals, and at the same time on the outer confines of Europe they would establish a satellite state of France. The preparation of* Le siège *and its production fell, in fact, right in the middle of this intrigue and at the time of the heroic resistance of the Acropolis in Athens.*
If Le siège *had worked well because of the coincidence with these events in Greece,* Mosè in Egitto *was similarly suitable (and perhaps even more so) for the French stage, because it was also the story of a nation, taken from a chapter of the Bible rich in miraculous events (and therefore highly adapted to marvellous scenic effects) and, finally, because it was yet another story set in one of those exotic lands so dear to the Opéra (Egypt, too, had become fashionable in the Napoleonic period and would re-appear triumphally in Verdi's* Aida, *the last glorious example of* grand-opéra). *That Rossini's anomalous opera, written to be performed in Lent, was the most suitable for Paris had already been realized by Hérold, who was sent to Italy in 1821 by the management of the Opéra to seek out singers and operas that might be successful there.*[4] *As Elizabeth Bartlett has been able to re-construct, the directors had never, in effect, ceased to consider* Mosè *as a possibility, for the music was held in the highest esteem even though the libretto was considered weak. From this it is easy to guess what they were thinking of doing: they wanted to get rid of poor Tottola and, even more so, of his literary source, the play* Osiride *by Padre Ringhieri, which clung so tenaciously to the rules of the theatre of edification, whereas instead they wanted to introduce as many miracles as possible. The writers summoned to collaborate on the reworking of the Italian libretto were Luigi Balocchi (who worked assiduously with Rossini throughout all his Paris period and who, after having written the libretto of* Il viaggio a Reims,

had collaborated with Alexandre Soumet on the revision of Maometto II*) and Étienne de Jouy. Born in Vercelli, Balocchi (1766-1832) (his name also appears as Ballocchi and Balochi, but it is likely that originally he was called Balloco), had settled in Paris in 1802. A composer and librettist, he was engaged by the Théâtre Italien for 25 years as librettist and stage director. He worked beside Rossini in these capacities too during the whole period in which the composer was director of that theatre and it is not surprising that he played the role of adviser when Rossini wanted to know the secrets of the local theatres. Greater poetic fame and glory surrounded the figure of Étienne de Jouy (1764-1846) who, after a tempestuous youth in the army, had dedicated himself to literature, producing tragedies, short stories and other works, fairly well received. As a librettist he had, apart from other things, enjoyed a happy collaboration with Spontini, for whom he had written* La Vestale *and* Cortez. *Both the writers, therefore, came with the best recommendation, the one pre-eminently a practical man of the theatre and the other a writer renowned for his elegant style. It is a kind of "dual act" that we shall meet with again in* Tell, *and, many years later, in Puccini's well-tried and trusty firm of Illica and Giacosa, the first of whom was concerned largely with the plots, the second with adorning verse and speech with beauty and elegance. In Jouy's case, he had also to be compensated for Rossini's failure to do anything with* Le vieux de la montagne *after toying with it for months.*

The job facing the two fellow-workers was far from being a mere translation with a few additions. First of all the characters were re-organized. Apart from Moses and Pharaoh, all the others changed their role or their name. In the Italian version Pharaoh was accompanied by "his consort" Amaltea, who becomes Sinaïde in French version. Moses has a brother, Aaron, who becomes Aronne in the Italian version, but in French he becomes Eliézer, without any logical justification (in the Old Testament, in fact, one of the sons of Aaron is called Eleazar). Pharaoh's son, Osiride in the Italian, becomes Aménophis, a name that Tottola had considered feminine and had given to Moses's sister (Amenofi) who, in turn, becomes Marie in the French. However, the name Osiride is not laid on one side, but rather given to a smaller role - the leader of the priests in Act Three - whereas Pharaoh's evil counsellor, Mambre, finds his corresponding part in the French Aufide. Lastly, the name of the woman loved by Pharaoh's son, Elcia in Italian, becomes Anaï in French. The two librettists, following in the footsteps of Pilate, chose not to put their names on the frontispiece of the printed libretto (which, as Tottola's name did not appear there either, had all the appearance of a fatherless child) but then placed an Avertissement *before the beginning of the text, this too unsigned, which, as was usually the case with such protests, tried to be on the safe side. After claiming that «Une excellente traduction lyrique est une oeuvre à-peu-près impossible» (a first-class operatic translation is well nigh impossible to obtain), the declare that it was not for so sterile a reason that they had set to work. Their conclusion*

is particularly condescending towards the Italian libretto:

nous n'avons conservé quelques traces du poëme italien que pour y introduire les morceaux les plus remarquables de la sublime partition de Mosè. *Inspirés nous-même par le caractère austère et religieux que M. Rossini, en conservant sa fougue brillante, a su imprimer à son ouvrage, nous avons pour ainsi dire composé notre poëme sur sa musique, et nous lui avons fourni l'occasion d'ajouter des beautés nouvelles à l'une des oeuvres les plus originales dont l'art musical puisse se vanter.*

(Our only reason for including a few traces of the Italian libretto was in order to introduce the most remarkable numbers from the sublime score of Mosè. *Ourselves inspired by the austere and religious character with which M. Rossini, whilst preserving his brilliantly fiery style, has been able to imbue his work, we have, one might say, composed our poem to his music, and we have made it possible for him to add new beauties to one of the most original works of which the art of music can boast).*

This false humility should not blind us to the pretentious attitude towards the Italian text, belittled to the point of their claiming that the few (?!) translated passages remaining had been allowed to stand for the sake of the sublime music: as if anyone could write sublime music to set a "laundry list"! But there you are: for more than a century critical opinion would toe this line, at least until the revival of the Neapolitan version caused it to be appreciated for what it is. Truth to tell, the Neapolitan libretto (as I myself wrote when I first came into contact with Rossini's music) has enormous dramatic qualities in its admirable conciseness and its concentration upon certain moments and events, few but highly significant. This concentration was not a quality that would particularly interest the French theatrical world of that time, least of all the world of grand-opéra, *beginning to take shape then. Tottola had begun the opera,* in medias res *- in the middle of things - with all the desolation of the plague of darkness, had ended the second act with the terrible death of Pharaoh's son, struck down by lightning in fulfilment of the curse on all the firstborn sons of Egypt, and based the third act almost entirely upon the Red Sea scene to which was added, the following year, the famous prayer. The French version, expanded to four acts, can no longer afford to limit itself to these three incidents and, rather, is forced to amplify them, but worse, dilutes their effect in the process. And so the new version moves from afar in the effort to extend the spectacular effects. To a great extent the first act is new: Moses announces to the Hebrews, groaning under the yoke of slavery, that he has sent his brother Eliézer to ask Pharaoh to set them free. When Eliézer returns with the news that they will be allowed to set out for the Promised Land, a rainbow appears in the sky, symbol of the covenant between God and His people. The source for this is Genesis IX, 12-27, where the rainbow seals the pact of reconciliation between God and Noah after the flood. If this particular Biblical event has been postponed in time, the opposite happens with the next one. A mysterious voice invites Moses to receive the tables of the Law, which are exhibited to the prostrate people. In*

this way what we read about the Ten Commandments in Exodus XX is brought forward to the time when the Hebrews are still in Egypt. The adoration of the tables of the Law is followed by the consecration of the firstborn sons, which is also brought forward in time, seeing that in Exodus XI this episode takes place during the sojourn in the desert. All this was already more than enough to fill up one act, but not enough for Balocchi and Jouy, who went on piling up one effect upon another until the end of the act. After Pharaoh has revoked his order to free the Hebrews, instigated by Aménophis (who is enraged by Anaï's refusal to stay with him), Moses invokes God's vengeance upon his people. And now the skies darken, the earth trembles and a pyramid collapses, turning into a volcano. As the curtain falls everyone is fleeing in terror from the burning lava that rains down from Heaven. Here the finale coincides with the first Neapolitan version, in which the first act ends with a rain of fire.

The scene of the plague of darkness, which so effectively opens the opera in the first version, is transported to the beginning of the second act in Moïse. *Here, however, the effects are diluted. The death of Pharaoh's son is eliminated and here Pharaoh orders Aménophis to marry the daughter of the King of Assyria. Without revealing his love for Anaï, Aménophis refuses. A large part of Act Three is also new. The scene is laid in the Temple of Isis, whose feast day is being celebrated, offering the opportunity for the regulation ballet so dear to the habitués of the Opéra. When Moses yet again requests liberty for his people, Pharaoh demands that first the Hebrews bow down before the gods of Egypt. When Moses refuses and quenches the sacred flames with his rod, Pharaoh orders the Hebrews to be chained up and led out beyond the walls. The fact that, in the French version, Pharaoh's son does not get struck down enables the authors to expand the fourth act, corresponding to the Neapolitan Act Three, adding a last meeting between Aménophis and his beloved Anaï. Aménophis declares that he is ready to renounce his right to the throne for her, but Anaï, though severely torn this way and that, feels in the end that she must cling to her sense of duty and her faith in God. When she rejects him, Pharaoh's son promises to be revenged. The Hebrews gather together in prayer and the finale is the same as in the Neapolitan version except that the Egyptian troops, hotly pursuing the fleeing Hebrews, are led to their deaths in the waters of the Red Sea not only by Pharaoh but also by his son.*

The most important of the various advantages of the French version concerns the figure of Moses who, together with his people, takes a prominent part in all four acts. Even the impossible relationship between the Egyptian Prince and the Hebrew maiden Anaï, thanks to the son of Pharaoh's surviving into Act Four, gains in variety and richness of expression, above all in the woman's part, torn as she is by the conflict between love and duty. Therefore, what is lost in dramatic intensity is gained not only in scenic splendours but also in psychological subtlety. Usually, the principal problem with love stories forcibly inserted into plays or operas dealing with the affairs of the people is

their lack of consistency and credibility. This defect is reasonably obvious in Tottola's Neapolitan version, and so the French librettists do their best to improve matters. In this sense the new libretto offers good opportunities to Rossini, who will later find himself dealing with a similar situation in depicting the relationship between Mathilde and Arnold in Guillaume Tell.

The musical transformation of Mosè in Egitto *into* Moïse et Pharaon *obviously involved cutting some pieces, adapting others, and introducing quantities of new music (not all of it, to tell the truth, specially composed for the occasion, seeing that Rossini occasionally resorted to self-borrowing). Amongst the numbers discarded were some arias that could hardly be considered as being up to the general high level of the Neapolitan score, such as Pharaoh's (originally set to music by Carafa, but for the revival in Naples Rossini had already replaced this with an aria of his own composition) and Moses's Act Two aria «Tu di ceppi ne aggravi la mano», also probably the work of some collaborator. Naturally we shall not find Amaltea's aria «La pace mia smarrita», borrowed from* Ciro in Babilonia, *which Rossini had inserted into the 1818 version only to eliminate it in 1819. Other cuts include the short orchestral passage introducing Act Two with the recitative between Pharaoh and Aronne, and the chorus «Se a mitigar tue cure» that followed Mosè's aria. As will be noticed, none of these cuts involved the loss of any significant music and in some cases weeded out decidedly mediocre pieces (such as Mosè's aria, totally inadequate to the character and his role). It is a different matter in the case of the music that was cut to accomodate the new ordering of the libretto, such as part of the admirable quartet «Mi manca la voce», of which only the* andantino *was preserved in the third act finale of* Moïse. *The lament for the death of Osiride at the centre of the second act finale was also eliminated, as the scenic event which it describe had been cut out. Lastly, the duet between Elcia and Osiride, in Act Two changed its position as well as being abbreviated: still sung by the lovers, it was moved to the beginning of Act Four.*

The needs of the new libretto being such as they were, therefore, a good deal of the newly composed music is to be found in Acts One and Three. In the first act we find the addition of all the large block forming the introduction and the quartet following it, including the unaccompanied passage in which the people adore the tables of the Law. All this amounts to a truly monumental block of music of the highest quality, not all absolutely new as Rossini makes use of a tune from Gernando's aria (No. 4) and then the chorus of nymphs «Qui tutto è calma» (No. 12) from Armida. *The two versions, Neapolitan and French, become once more identical for the last three numbers of Act One, starting from the duet «Ah se puoi così lasciarmi» («Ah! Si je perds l'objet que j'aime»). The opening of the French Act Two makes use of the marvellous scene of the plague of darkness and the following quintet, which were the opening numbers of the opera in the Naples version, and then continues with two pieces from the Neapolitan*

Act Two, the duet for Pharaoh and his son and the second act finale. This, however, as I have explained above, was considerably modified. In the Neapolitan version this finale practically consists of Elcia's great aria «Porgi la destra amata», in the middle of which Osiride is struck down by lightning, her lament «E' spento il caro bene» and then followed her highly dramatic cabaletta «Tormenti, affanni e smanie». In the new version, as Pharaoh's son no longer dies at this point, this great aria for Elcia is converted into an aria for Pharaoh's wife, Sinaïde, with an offstage choral part. Rossini gives it the grandest treatment, but the cutting of the heart-rending middle section makes this version of the finale less telling, even though it is more sumptuous. The third act with its «Marche et Chœur», the three «Airs de danse» and the «Final» is almost all new with respect to the Neapolitan version, given that all the older opera has contributed is the andantino *inserted into the finale, which I have already mentioned. It should be pointed out, however, that the tune of the chorus is borrowed from the first act of the opera* Bianca e Falliero *(Chorus «Viva Fallier», No. 2). Lastly, the fourth act, after the already mentioned duet between Anaï and Aménophis, contains another great new composition. Here it is that Anaï, who was robbed of any chance to shine in the finale of Act Two, comes into her own with the great air with chorus «Quelle horrible destinée», a number that, whilst filling out the musical description of Anaï's private sufferings, also adds considerable musical weight to the whole scene preceding the arrival of Egyptians, the prayer and the finale. It is from this very confrontation, on the field of battle as one might say, between personal drama and the drama of the people that both one and the other acquire their dramatic and musical greatness.*

The revision of Mosè *was taken in hand seriously after the first night of* Le siège de Corinthe, *which took place on 9 October 1826, and after Rossini had taken another step forward in his Parisian career on the 17th of the same month by being nominated «Compositeur du Roi et Inspecteur Général du chant»: yet one more title in the list of benevolent governmental recognition, which in reality amounted to very little on the purely economic side (and ironical comments to this effect were not lacking in certain newspapers). The month of January 1827 was particularly significant for the future of* Moïse. *On the 13th a meeting was held at which Rossini, together with all the board of directors, encountered the librettists and all the heads of the various departments (Gardet for the «ballet» and the «mise en scène», Hérold «chef de chant pour les roles et chœurs», Ciceri «pour les decoration» and Lecomte for the costumes) to look into the situation.*[5] *It was hoped to be able to put on the opera «quelques jours avant la Semaine Sainte» (a few days before Holy Week). On this occasion Rossini promised to consign the first lot of material to the music copyist (an essential link in the chain of any work done for the Opéra and, traditionally, a cause of constant delays) beginning from the 20th. On the 17 January Paër (whose position at the Théâtre Italien had fallen lower in the*

scale after Rossini's arrival) wrote malignantly to his correspondent Benelli:

Rossini is hard at it, plastering new French words over his old *Moisè. This delights his protector the Viconte.*[6]

On 2 February, whilst they were feverishly building the scenery, Ciceri asked the Vicomte de La Rochefoucauld for permission to have the skilled workers continue to work on Sundays too. In effect this request was aimed at the Archbishop of Paris, who refused his sanction. However, in the event the pressure exerted by the Vicomte had its effect and the work was finished within the stipulated time, with a few days to spare. This was also due to Rossini's having interested himself in the matter; in the middle of all the complaints about the slowness of the copyist he did not fail to make a sharp retort to the powers that be:

M.r L'Inspecteur de la musique observe qu'en general la copie occasionne toujours des retards soit par lenteur du copiste, soit aussi des changements que fait l'auteur. A cela M.r Rossini repond que l'ordre explicite (?) de M.r Le V.te de representer l'oratorio de Moise dans la Semaine Sainte cet suffisant pour que chaucun y apporte la plus grande celerité.

(M. L'Inspecteur de la musique observes that in general the copying always involves delay either because of the copyists' slowness or because of changes made by the composer. To this M. Rossini's reply is that M. Le Vicomte's explicit order that the oratorio of Moïse should be performed in Holy Week is enough to spur all of us to be as quick as possible).

This is what we read in the surviving hash of a minutes book of the board of directors of the Opéra, interesting not only for the reference to the composer's second thoughts, but also to his determination to arrive safely in port, at least on this occasion at one with the intentions of his powerful protector.
Rossini worked above all during the months of January and February, and so Radiciotti was basically correct when he wrote: «The re-working of Mosè *was accomplished in less than two months».*[7] *The typical working atmosphere of the Opéra made itself felt as usual during the period of preparation with a* querelle *on the subject of authors' rights, since the librettists of* Le siège *and, consequently, those of* Moïse *claimed the right to be recognized as authors of original works and not simply of mere translations, a claim that was recognized despite the fact that, in the event, both of them refused to allow their names to figure on the frontispiece of the libretto. A painful private problem came up for Rossini in person, too. He knew that his mother's health was by now fatally undermined and, it seems, he would have liked to rush to Bologna to embrace her for the last time, but he was dissuaded from doing this. In any case he must have completed his work on the revision when, in the midst of the flurry of rehearsals, the fatal news reached him: Anna Guidarini had died on the 20 February. Her son, who only received the news some days later, lost no time in begging his father, Giuseppe, left all alone, to join him in Paris. Seeing that he was obsessively fond of his mother, her death must have been a terrible blow to Rossini, embittering all*

the satisfaction that he might have enjoyed at the successful first night of Moïse *and aggravating the lurking symptoms of his own nervous disorder. However, rehearsals went on and* Moïse et Pharaon ou Le Passage de La Mer Rouge *reached the stage on Monday evening, the 26 March. Despite Jouy's decided preference for the definition «oratorio»,*[8] *the libretto described the work as an* Opéra en quatre actes. *The singers taking part were the bass Nicholas-Prosper Levasseur and the bass-baritone Henri-Bernard Dabadie in the two title roles. Adolphe Nourrit was Aménophis and Laure Cinti-Damoreau was Anaï. That means, the very best that the Académie Royale de Musique could offer. In addition to these, Louise-Zulme Dabadie was Sinaïde (the two Dabadies, husband and wife offstage, were husband and wife onstage too) and the minor roles were taken by Alexis Dupont (Eliézer), Bonnel (Osiride), Ferdinand Prévost (Aufide) and Rosalia Mori (Marie). It was an authentic triumph and the press, even including those newspapers traditionally opposed to Rossini, let itself go in hymns of praise, led by Fétis, author of a detailed analysis of the opera that appeared in the* Revue Musicale. *Echoes of the success resounded beyond the frontiers of France, and the* Allgemeine musikalische Zeitung *joined in the praise, despite its ironical strictures upon the libretto:*

Rossini's genius shines out here in all its glory. His success is way beyond anything that could have been anticipated and has been so extraordinary that even his fiercest adversaries have not been able to discover any sure ground of attack. The glory that the Maestro has acquired with this work is all the greater when one considers the difficulties involved in the subject that he had to deal with. The authors of the libretto have done very well to suppress their own names and to declare, in a notice to readers, that all they had tried to do was to offer the composer every opportunity to show off the resources of his imagination. And, truth to tell, Rossini's powers of invention are revealed as truly great in the victory he has obtained in struggling with such a subject, in which the story crawls along monotonously and which contains eleven, yes, I said eleven, invocations and prayers![9]

The correspondent was not far wrong in complaining about the excessive number of prayers which would eventually clutter up grand-opéra *and similar works, even though in a story like* Moïse *it would have been difficult to do without invocations. These invocations became models for later composers (though the idea was far from new) without, however, any of their prayers being able to rival the popularity of Rossini's finale, which received the compliment of paraphrase and parody immediately upon its first performance in Naples, but which, after the first French performances, spread all over the world in various forms, not only sacred but also arranged as patriotic or civil pieces.*

Acclaimed by his contemporaries, Moïse *came to occupy an outstanding place in the performing history of Rossini's works after his death. «This improved version of* Mosè *has been recognized as the most successful of the composer's serious operas after* Tell: *and, in fact, rivals this masterpiece in the way that it has*

defied the passage of time». This is the judgement of Radiciotti, who, in his general outlook on Rossini's progress as an opera composer, considered this opera as the penultimate step towards the perfection that was represented, of course, by Tell. *This outlook was typical of a man living in a period whose aesthetic prejudices damned any traits of* bel canto *in music as useless frippery and mere eruptions of pure hedonism. Radiciotti himself justifies this outlook in another passage:*

Examining this interesting score we can see what an effort this admirable intellect must have had to make before rising to its last and supreme manifestation. On revising the old score, the Maestro was careful to leave out certain jaunty tunes that were inappropriate to the seriousness of the subject, to cut out some florid passages and simplify others, to shorten the numerous and lenghty recitatives and the usual cadential divisions in the finales; on the other hand, a larger part in the drama was entrusted to the orchestra, whose part appears much improved both with regard to the inspiration, with preludes and intermezzi full of expression, and with regard to the material effect, the sound being now more vigorous and powerful. In other words, a comparison between the two scores demonstrates, as the critic Hanslick expresses it, «of what profundity and of what progress Rossini's genius was capable, once external necessity turned him away from his old path».[10]

When Radiciotti and Hanslick before him talk about «the old path» it is clear that they were summarily condemning two centuries of Italian music and an entire musical civilization, the bel canto school *to be precise. Radiciotti furthermore, whilst remaining undoubtedly the most sagacious of all the critics who wrote about Rossini in a period of about half a century, suffered from not having really understood much about the steady pioneer work done by Rossini in the field of* opera seria *during his Neapolitan period. It is obvious, after the rediscoveries of our own time, and after the "old Mosè" has been revived and so much appreciated for all its merits, that the subject now has to be discussed on entirely different premises. From our point of view, the French critics of Rossini's day appear much better equipped and far-seeing than those of succeeding generations, who were often short on knowledge and full of prejudice. It was quite clear, in fact, to all those who wrote after the première of* Moïse *that Rossini had not frenchified himself in any way, but, on the contrary, that by an injection of Rossinism he had galvanized the by now asphyxiated traditions of the* tragédie-lyrique. *This was stressed by almost all the critics, and delineated most clearly by the* Gazette de France*:*

It amounts to nothing less than an operatic revolution brought off in four hours by Sig. Rossini. From now on the French shout *is banished for ever: at the Opéra singing will be as good as at the Théâtre Italien.*[11]

Fétis wrote the same things, less succinctly, stressing the sterility of the previous state of the Opéra, which had been led astray by the desire to sustain a tradition that was by now worn out as though it were a national glory. And he concluded by saying, with some justification:

We had felt that the longed-for revolution was imminent: at last it has been achieved. It began with Le siège de Corinthe, *and was fulfilled last night with the oratorio* Moïse.[12]

Thus it was acknowledged, as it is only right to point out, that the Vicomte de La Rochefoucauld had chosen the right path and had won an out-and-out victory in his managerial policy in the royal theatres. Before long, practical results were also confirming his point of view: Rossini's two revised operas remained in the repertoire for years at the Opéra and the next development, Guillaume Tell, *would remain even longer. And to say just one last word about the open-mindedness of the representatives of culture and criticism in the Paris of that period we must underline the fact that the success of* Moïse *did not by any means imply an automatic declassification of* Mosè in Egitto, *which remained in the repertoire of the Théâtre Italien for years. As late as the end of the 1830s this opera was still dear to the hearts of operagoers and in 1839 Balzac paid tribute to it with the publication of one of the greatest masterpieces ever to have been inspired by and dedicated to a musical work: his novel* Massimilla Doni. *It would, therefore, be a good idea for us to go back to the lucid vision of Rossini's contemporaries to judge his work in Paris and compare it with what he had previously achieved in Italy.*

When in 1815 Rossini moved to Naples he began, in what was then the most advanced musical centre in Italy, a complex operation of research into the possibilities offered by opera seria, *which he had already begun to re-juvenate with his preceding contributions to the genre. His first Neapolitan opera,* Elisabetta regina d'Inghilterra, *achieved another step forward by reducing the number of characters and tightening up the dramatic structure (by sweeping away superfluous bit-players and their so-called "sherbert arias", amplifying the musical set-pieces, etc.). Where the plots were concerned, this very opera began that exploration of history from the middle ages onwards, English history in particular, which would be so dear to the Romantic generation so soon to follow. His following Neapolitan works carry on this process of freeing opera from every last residue of the eighteenth century and, where plots are concerned, an enormous variety of subjects was tried. From fantastic operas like* Armida *to protoromantic ones like* La donna del lago, *from heraldic ones like* Ricciardo e Zoraide *to the revival of Shakesperare / Ducis with* Otello, *the field is vast and matched in its amplitude by a wide range of musical treatments. The blossoming of* bel canto *in* Armida, *a work of vocal seduction and luxurious hedonism all of a piece with the subject matter, finds its exact opposite in the pathos tinting the atmosphere of* La donna del lago *(rossinian pathos, naturally), an opera with few characters; whilst elsewhere Rossini builds up massive architectural constructions in his ensembles, here there is nothing more complicated than a trio to add to the various duets and arias. In the internal sufferings of the various characters so brilliantly depicted in* Ermione

we recognize the triumph of Rossini's specific vocation for tragedy in its most genuine sense, and though he was uniquely endowed to follow up this success with other operas in the same vein, history decreed otherwise and he got no further opportunity to cultivate this particular talent. This opera, in its way and in certain aspects the most revolutionary that he ever wrote, was the only opera of his that never got heard outside Naples and only had a short run even there. This fact, incredible when one considers that at the time every impresario was desperately hunting out Rossini operas, which alone could draw crowds into the theatres, must have some kind of explanation. Evidently the drama of an individual driven to the point of forcing an answer to an insoluble problem and therefore predestined to succumb for this very reason (the very nucleus of Greek tragedy) was not fashionable in those years when restless souls were dreaming of revolution and the freeing of the people and when, beneath the apparent brilliance of the Restoration of the monarchy, innumerable secret sects were smouldering. The Neapolitan uprising of 1820, which had a profound effect upon Rossini, both practically and psychologically, must have opened his eyes, and Maometto II, *born right in the middle of this political situation and influenced by it, tries successfully to compare and confront the tragedy of individual characters with the tragic destiny of a nation. Rossini had already explored this conflict in* Mosè in Egitto *without completely succeeding in depicting the interaction between the individual and the crowd. In fact, the libretto of Tottola's lenten opera offers excellent opportunities to depict the tragedy of Elcia and her love story with the son of Pharaoh, but it ends up as more an oratorio than an opera or drama (but, after all, that is exactly what the occasion required). Once Pharaoh's son has been struck dead at the end of Act Two, in the third act we find not even an echo of the personal vicissitudes of the lovers. Another limitation in the Neapolitan version is the lack of musical definition and characterization in the roles of Moses and Pharaoh, a limitation that Rossini himself (perhaps unconsciously) made clear in his own way in the act of writing the music. It is typical that he entrusted to collaborators the writing of the solo arias for both Pharaoh and Moses, and that the latter turned out particularly weak. What Rossini came to understand in Paris and had not yet been able to explicitly realise in Naples is this: if Moses, as the spiritual leader of his people, can intone the collective prayer, then he is denied the ability to express his own personal feelings in a solo aria, for the very nature of his role seems to exclude this. In the same way Pharaoh himself, the mainspring of all the action in the story, does not seem to have the right to express his own personal feelings, even the anguish of a father who loses his son. It is not by chance that the lament over the body of the stricken Osiride is given to Elcia and not to his father. From this point of view* Maometto II *had already marked a fundamental step forward. Here, in fact, a perfect fusion had been achieved between the personal drama and the collective drama; at every point in the opera the tragedy of Anna*

and her father was compared with that of the Venetians, just as the destiny of the victorious Maometto was to suffer defeat in his love life. Moïse, *at the same time that it adapts itself to and re-fashions French taste, benefits from this earlier experience. The successful addition of arias with chorus and the enlarging of the massed choral scenes reinforces the impression made by the earthly passions, and has more effect on these than on the scenes of supernatural miracles, which were already effective enough in the first version.*

Where the people take the limelight, musically the chorus leads the way. But there was nothing new even in this. Naples, in fact, boasted a great choral tradition that, during the time of Napoleon and Murat, had borrowed largely from the Parisian tradition. At that time operas by Gluck and Spontini had been performed in Naples and Rossini had personally conducted Fernand Cortez. *This does not mean that in all his operas he uses the chorus with the same intensity or to the same effect. The amount of choral intervention is suggested to him by the story; in some works it is limited and forms a background, in others, such as* Mosè *or* Maometto, *it takes the centre of the stage. But this also means that Rossini was ready to dip into a certain tradition - French, Gluckian, or whatever - and tackle the style of* grand-opéra, *just then being born, with an expertise shared by no French composer of the period. Just compare* Moïse *or* Tell *with the most important French opera of the day, that very* Muette de Portici *of Auber's that from its first night in 1828 (that is in the year between the two Rossini first nights above mentioned) codified the formal ground-plan of* grand-opéra*: five acts, dances in the first act and a more ambitious ballet in the third, a popular uprising, a natural disaster, etc. Playing through the cunning and carefree music of this, the most prolific composer of the period, it is hard to believe that the opera, its subject matter apart, could ever have had a part in inspiring - as is reported - the rebellion against the Dutch that broke out in Belgium. If it had any influence at all this must have been due to the plot of this agreeable confection, set to catchy melodies and foot-tapping rhythms. A thoroughbred Parisian, even though not born there, anticipating the* boulevardier *of later days and full of the wit of vaudeville, Auber, passing in his extraordinarily long career from the Restoration to the Commune, from Charles X to Louis Philippe and then to the Second Empire, remained ever true to his personal style, his patented frothy musical elixir that easily gave you a temporary sense of inebriation, whereas Rossini, a European musician, viewed the contemporary musical and theatrical scene from a great height and was able, on the one hand, to open new paths for the art and, on the other, to quit the field of combat when he no longer felt himself in tune with a world of constant change.*

What I mean to say with all this is that, in their way, the two French revisions and, in any case, all the music written by Rossini in France is perfectly consistent with everything that he had produce beforehand. Rather, in his new music he pursued more intently paths he had already

trodden, abandoning others because they no longer seemed pertinent, without his in any way retracting from any previous convictions. On the contrary, on their entrance into the sacred precincts of the Académie Royale de Musique, Le siège *and especially* Moïse *swept away many of the by now no longer useful and antiquated local traditions. From these traditions the French Rossini had extracted whatever suited him and was useful to him.*

One of the problems to which attention is frequently drawn regards the florid decoration of the vocal parts. When one is familiar with Rossini's entire operatic output this subject is clearly seen to be old hat. According to what a certain type of critic always writes, bel canto *and the abuse of* fioriture *disappear from the scores of the revised* Mosè *and from* Tell. *It is true that in his last Italian opera,* Semiramide, *Rossini had more or less set down on paper a grandiose and perfectly detailed grammar of the* bel canto *style. But this had not always been the case.* La donna del lago *is far from being pure* bel canto, *and* Mosè in Egitto *is even less so; as we have seen, Rossini eliminated several solo arias from the new French version, but of these one might say anything but that they represent the florid style. He cannot, therefore, have revolutionized very much in this field, but limited himself, as a new style developed, on the one hand to avoiding a few, but only a few, vocal figurations typical of the older Italian opera, whilst on the other hand he built up a group of singers who were malleable and ready to do whatever he demanded of them, which is the case with Cinti, the Dabadie couple, Nourrit and all that group of interpreters to whom he remained faithful and who remained faithful to him throughout this period. Furthermore, it must be stressed that, for the most part, they had already been tried out by him in his old operas at the Théâtre Italien. To sum up, as Elizabeth Bartlett clarifies when discussing the first-night cast and as was quite clear to their contemporaries, it was, in fact, the Théâtre Italien that conquered the Opéra and not the other way round. Rossini adapts himself to the circumstances in his turn, and, in the opening scenes of the new version, in which the role of Moses is so intensely reinforced, he recurs to a nobly declamatory style expanding that of the Neapolitan version, which already includes the plague of darkness and the invocation «Eterno, immenso, incomprensibil Dio». In the same way, no composer of the day could have wished for a better orchestra than that of the Paris Opéra, and Rossini exploited it to the full to enrich the score that he had already written for the best orchestra in Italy, that of the San Carlo, Napoli. Certain it is that in the Paris version the effects and the richness multiply hand in hand with the opportunities offered by the augmented libretto. And let us take the opportunity to give the lie to yet another hoary old prejudice, working this time in the opposite direction: he also made the most of his opportunities with the dances in the third act, which are traditionally considered a mere tribute to the outmoded conditions imposed by the Opéra. The problem was to drag on for decades, involving every composer, from Rossini to Wagner - reluctant to bow to the law*

- from Donizetti to Verdi (not only with regard to his efforts at grand-opéra, *but also in the Paris versions of other works, such as* Otello*). It would be absurd to pretend that the dances always take their place naturally in the plot structure of all those librettists. It is however true that, once the conditions have been accepted, there is more than one way of carrying them out, and Rossini does this as only he can. As was made clear by the uncut and faithful revival of* Guillaume Tell, *the music written for the ballet in his last opera is of the highest calibre and does not suffer at all from comparison with the admirable ensembles and magnificent arias in that work. The dances in* Moïse, *too, are entirely worthy of the third act, the only one that is entirely new, and equally fine are those in* Le siège, *habitually cut from modern revivals of the work and still awaiting justice to be done to their beauty.*[13]

I hope that what I have said above will make sufficiently clear the true meaning of the "revolution" performed by Rossini in France, much less radical than was believed some decades later (when people were no longer sufficiently well-informed about his operatic production), but perhaps more subtle and far-reaching. The French world at the time of the Restoration, so different from contemporary Italy, had Rossini to thank for a profound renewal and revitalization of its theatres. Speaking more generally it must be said that the new life-blood injected into opera in the first half of the nineteenth century by Rossini's French works was extremely vital and fertile. Moïse *made a determining contribution to this operation. With total mastery the composer inserted well-tried music beside completely new music in a much more vital dramatic context, using a range of technical resource to create effects both consistent at their root and extremely varied in their different results.*

In fact, the newly composed introductory scenes satisfactorily balance the choral scenes saved from the earlier work, and the aria added for Anaï, in its deep feeling, similarly balances the «airs de danse» in the third act. Everything is dominated by that superior sense of outward architecture and internal balance that was a peculiar characteristic of Rossini's genius: a sufficient example would be to notice how, between the ensemble and the invocations, he inserts the duets (two in Act One, one in Act Two and one in Act Four) and the arias (two only, Sinaïde's which forms the second act finale and Anaï's in Act Four, both enriched with chorus), and how he uses the orchestral interjections. In this sense one may indeed talk of evolution in comparison with the Naples version. An evolution that, whilst observing local taste, was absolutely original and consistent. Seeing that in Paris he could never enjoy the freedom of experiment that he had had in Naples, it is a miracle that he managed to force so many of his own ideas upon the organization that Verdi, a few years later, would scathingly refer to as the Grande Boutique.

And so, prejudices laid aside, modern listeners may enjoy and accept both versions of Mosè. *Probably the Neapolitan version, easier to grasp in all its inequalities, may suggest*

dreams of a different evolution in Rossini's art and that of opera in general, whilst the French version, perfectly finished, might appear - and in this lies its fascination - a much more integral part of nineteenth century musical history.

How fundamental a part it played may perhaps become clear when one glances at the end of the opera and considers its performing history. Mosè in Egitto *ends with a purely orchestral passage. The Egyptians are engulfed in the Red Sea and the triumph is celebrated by the orchestra. The last chords, however, are* forte. *At the time Rossini did not yet have the courage to bring the curtain down on a* pianissimo. *In the French version this orchestral piece is retained, but at the end it fades out in a* sottovoce *followed by a* pianissimo. *The opera, however, does not end here. There follows at once a* Cantique, *«Chantons, bénissons le Seigneur!», expressing the triumphal gratitude of the winners. The French librettists did not stop here but, as usual wanting the overdo things, prepared not only a celestial Gloria at the end of the hymn but also the apparition of Jehovah. Rossini did not set this proposed apparition to music (perhaps, particularly in an opera celebrating the tables of the Law, he did not want to disobey the Commandment that bids us «Thou shalt not take the name of the Lord thy God in vain»). However he did his best in the setting of the hymn with full accompaniment for band and orchestra. The number fits in perfectly with the love of splendour typical of* grand-opéra. *The curtain fell, or was intended to fall, upon this epiphany, upon this celestial seal of pure Utopia that would not seem to admit of any sequel. This finale, however, poses a textual problem that has not yet been satisfactorily resolved. It appears in the first night libretto and in the vocal score published by Troupenas (who bought the rights to the opera), but not in the orchestral score published by the same company. It is possible, as Gossett hypothesizes, that the* cantique *was cut immediately following the first performance or even beforehand (for this reason the Pesaro performance of the number will be the first in Italy and maybe the first anywhere). We do not know exactly what happened on the evening of the 26 March 1826. However, we do know what happened thereafter. The cut version passed into everyday use and the Troupenas orchestral score constituted the main source from which all the others stem, including the Italian version that, for more than a century, enabled the* Mosè nuovo *to keep a permanent place in the repertoire. Here there is no sign of the closing hymn and the curtain falls with the music in fade-out, the waters covering everything. These silent but triumphant waters, spread between Heaven and earth, constitute therefore a third version of the finale, different from either the Naples or the Paris versions. What did Rossini really want? He must have had his say with regard to the cutting of the hymn. Today, however, we can know nothing definite as to his decision. Those waters spreading between Heaven and earth remain a little enigma that history interpreted in its own way. Certain it is that the troubled nineteenth century knew this last version of the finale, and learned a lot from*

it. A few decades later the monumental work of a great rival of Rossini's would begin its story in the silent flowing of the waters of a river, and after much heartbreak the tale of men and gods - like Moïse *- would come to an end in fire and water.*

Bruno Cagli
Translation by ***Michael Aspinall***

[1] See Leopold M. Kanter & Michael Jahn, *Il viaggio a Vienna*, in *Rossini 1792-1992. Mostra documentaria*, edited by M. Bucarelli, Electa, 1992, pp. 197-204.

[2] In *Lettere e Documenti*, edited by B. Cagli & S. Ragni, Rossini Foundation, Pesaro, 1996, vol. II, p. 39.

[3] Letter of 12 May 1838, in *Studi Donizettiani*, I, pp. 48-49.

[4] See Hérold's letter to Viotti of 13 April 1821 in *Lettere e Documenti*, op. cit., vol. I, Pesaro, 1992, pp. 493-497.

[5] The two relative documents (minutes and description by Du Plantys to La Rochefoucauld, in F-Pan O3 1678/V) will appear in volume three of *Lettere e Documenti* which the Rossini Foundation is currently preparing for the press.

[6] See: B. Cagli, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi*, in *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, 1981, no. 1-3, p. 41.

[7] G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, three volumes. Arti Grafiche Majella, Tivoli, 1927-29, vol. II, p. 75.

[8] In the report of 13 January quoted above Du Plantys writes: «I call it an Oratorio, because M. Jouy himself desires that his work be given this and no other name».

[9] Quoted by Radiciotti, vol. II, pp. 81-82.

[10] Op. cit., vol. II, p. 84.

[11] Op. cit., vol. II, p. 85.

[12] Op. cit., vol. II, p. 84.

[13] Paradoxically, at least one of the dances cut out *Le siège* gets its share of appreciation. The piece normally billed as *The Viaggio a Reims Overture* (no Overture was ever written to that opera) is frequently performed and has been recorded by famous conductors. However, it is nothing more nor less than an *Air de danse* from *Le siège*.

Michele Pertusi, Coro da Camera di Praga

Libretto

secondo l'edizione Casa Ricordi

Acte I.

SCENE I.
Le théâtre représente le camp des Madianites sous les murs de Memphis. On distingue la tente de Moïse, au-devant de laquelle s'élève un autel de gazon: un bois de palmiers sur la gauche, et sur la lisière de ce bois quelques buissons dont l'un se fait remarquer par sa forme et son épaisseur.
Hébreux et Madianites des deux sexes.

Chœur
Dieu puissant, du joug de l'impie
Délivre aujourd'hui tes enfants,
Et permets que dans leur patrie
Les Hébreux rentrent triomphants!

Les Vieillards
De notre espoir quel est le gage?
Un tyran, un prince sans foi,
Qui fit ses dieux à son image
Et foule à ses pieds notre loi.

Les Femmes
En proie aux plus vives alarmes,
Est-il temps d'essuyer nos larmes?
Dieu tout puissant reverrons-nous
Nos fils, nos pères, nos époux?

SCENE II.
Les mêmes, Moïse.

Act I.

SCENE I.
The scene represented is the encampment of the Midianites beneath the walls of Memphis. Before Moses' tent an altar of turf has been erected: there is a thicket of palm trees on the left, and on the edge of this thicket some bushes, one of which stands out from the rest by means of its shape and its thickness.
Hebrew and Midianite men and women.

Chorus
Almighty God, deliver Your children
Today from the yoke of the unbeliever,
And let the Hebrews return
Triumphantly to their homeland!

Old Men
Who must we trust in to realize our dream?
A tyrant, a prince who breaks his word,
Who makes gods in his own image
And tramples our law under his feet.

Women
In prey to the gravest alarm,
How can we dry our tears now?
Almighty God, shall we ever see
Our sons, our fathers, our husbands again?

SCENE II.
The above, and Moses.

I. Aufzug

I. AUFTRITT
Die Szene zeigt das Lager der Midianiter vor den Toren von Memphis. Man sieht Moses' Zelt, vor dem ein Altar aus Gras steht: ein Palmenhain links und an seinem Rand einige Büsche, von denen einer durch seine Form und Dichte auffällt.
Israeliten und Midianiter beiderlei Geschlechts.

Chor
Allmächtiger Gott, befreie deine Kinder
Vom Joch des Gottlosen,
Und mache, dass die Israeliten triumphierend
In ihre Heimat zurückkehren können!

Die Alten
Was ist der Lohn unserer Hoffnung?
Ein Tyrann, ein ungläubiger Fürst,
Der seine Götter nach seinem Ebenbild schuf
Und unser Gesetz mit Füßen tritt.

Die Frauen
Von höchster Unruhe erfüllt,
Ist es Zeit, unsere Tränen zu trocknen?
Allmächtiger Gott, werden wir unsere Söhne,
Unsere Väter, unsere Männer wiedersehen?

II. AUFTRITT
Die selben, Moses.

Atto I.

SCENA I.
La scena rappresenta il campo dei Madianiti sotto le mura di Menfi. Si distingue la tenda di Mosè, davanti alla quale si eleva un altare d'erba: sulla sinistra un boschetto di palmizi, e sul margine di quest'ultimo alcuni roveti, l'uno dei quali si fa notare per forma e rigoglio.
Ebrei e Madianiti di entrambi i sessi.

Coro
Dio possente, dal giogo degli empi
Riscatta oggi i tuoi figli,
E concedi che alla patria loro
Gli Ebrei faccian ritorno trionfanti!

Gli Anziani
Qual è il premio alle nostre speranze?
Un tiranno, un principe senza fede,
Che si è fatto degli idoli a sua immagine
E calpesta la nostra legge.

Le Donne
In balia dei timori più fieri,
E' forse il tempo di cessar dal pianto?
Onnipotente Iddio, mai rivedremo
I figli, i padri, gli sposi?

SCENA II.
Gli stessi, Mosè.

Moïse
Cessez ces plaintes parjures,
Dieu, Moïse sont avec vous;
Madïanites, vos murmures
Ont offensé le Dieu jaloux.

Chœur
Pardonne à l'infortune
Une plainte importune,
Songe aux maux qu'on a soufferts.

Moïse
Pleins d'amour et de confiance,
Livrez vos cœurs à l'espérance,
Dieu saura punir les pervers.
De Dieu la puissance infinie
Veille toujours sur ses enfants
Et les Hébreux dans leur patrie
Vont bientôt rentrer triomphants.
J'attends le retour de mon frère;
Envoyé près de Pharaon,
Eliézer parle en mon nom:
Il demande à ce roi que l'Egypte révère
D'apaiser le ciel irrité,
Et de rendre à la liberté
Les Hébreux exilés sur la terre étrangère.

Chœur des Femmes
Dieu paternel, reverrons-nous
Nos fils, nos pères, nos époux?

SCENE III.
Les mêmes, Eliézer, Anaï, Marie.

Eliézer, Marie, Anaï
Gloire au Seigneur! gloire à Moïse!

Moïse
O bonheur! ô surprise!

Moses
Stop your blasphemous complainings,
God and Moses are on your side;
Midianites, your protests
Have offended the jealous Lord.

Chorus
Pardon our importunate complaints
Which are due to our misfortunes,
Think of the wrongs we have suffered.

Moses
Let hope fill your hearts,
Full of love and faith.
God will know how to punish the wicked.
God's infinite power
Watches eternally over his children
And the Hebrews will soon return
Triumphantly to their homeland.
I await my brother's return;
I have sent him
To speak for me to Pharaoh;
He will ask this King, whom Egypt worships
To calm the anger of Heaven,
And to give back freedom to the Hebrews,
Exiled in a foreign land.

Chorus of Women
God of our fathers, shall we ever see
Our sons, our fathers, our husbands again?

SCENE III.
The above, Eliézer, Anaï, Marie.

Eliézer, Marie, Anaï
Praise be to God! Glory to Moses!

Moses
O joy! what a surprise!

Moses
Lasst diese gottlosen Klagen,
Gott, Moses sind mit euch;
Midianiter, eure Reden haben
Den strengen Gott beleidigt.

Chor
Verzeih den Unglücklichen
Eine leere Klage,
Denk an die Leiden, die wir erduldet haben.

Moses
Voller Hoffnung und Vertrauen,
Öffnet eure Herzen der Hoffnung,
Gott wird die Bösen strafen.
Die unendliche Macht Gottes
Wacht immer über seine Kinder.
Und bald werden die Israeliten im Triumph
In ihre Heimat zurückkehren.
Ich erwarte die Rückkehr meines Bruders;
Den wir zum Pharao gesandt haben,
Elieser spricht in meinem Namen:
Er fordert von Ägyptens mächtigem König,
Dass er den erzürnten Himmel besänftige,
Und die Israeliten aus dem Exil
In die Freiheit lasse.

Chor der Frauen
Gott, unser Vater, werden wir unsere Söhne,
Unsere Väter, unsere Männer wiedersehen?

III. AUFTRITT
Die selben, Elieser, Anai, Maria.

Elieser, Maria, Anai
Ehre sei dem Herrn! Ehre sei Moses!

Moses
Oh, welch ein Glück! welche Überraschung!

Mosè
Cessate questi pianti spergiuri,
Iddio e Mosè sono con voi;
Madianiti, le vostre mormorazioni
Hanno offeso il Nume geloso.

Coro
Perdona agli infelici
Un lamento inopportuno;
Pensa ai mali che soffrimmo.

Mosè
Colmi d'amor, di fede,
Abbandonate i cuori alla speranza;
Dio saprà castigare i malvagi.
D'Iddio la potenza infinita
Protegge sempre i suoi figli
E gli Ebrei alla patria loro
Presto ritorneranno trionfanti.
Del fratel mio il ritorno attendo;
Ambasciatore a Faraone,
Eleazaro parla in nome mio:
Al temuto monarca d'Egitto egli chiede
Di placare l'ira del Cielo,
E di rendere la libertà
Agli Ebrei esiliati in terra straniera.

Coro delle Donne
Paterno Iddio, mai rivedremo
I figli, i padri, gli sposi?

SCENA III.
Gli stessi, Eleazaro, Anaide, Maria.

Eleazaro, Maria, Anaide
Gloria al Signore! gloria a Mosè!

Mosè
O tripudio! o sorpresa!

Est-ce vous, Anaï?.... ma sœur!

Marie
Le ciel finit notre misère.

Anaï
Nous avons retrouvé notre appui, notre père!

Moïse
De ce nouveau bienfait rendons grâce au Seigneur.
Eliézer, c'est à toi de m'apprendre
Ce que de Pharaon nous avons droit d'attendre.

Eliézer
J'ai vu la superbe Memphis
Où depuis quinze années
Nos tribus enchaînées
Invoquaient les vengeurs qui lui furent promis;
Au pied du trône admis,
J'ai rappelé la mémoire
Du prophète Jacob et de Joseph son fils,
Qui tous les deux couverts de gloire
Furent honorés dans Memphis:
Pharaon, ai-je dit, quand le Juge suprême
Par la voix de Moïse affranchit les Hébreux,
Sur toi, sur ton peuple, anathème
Si ton cœur repousse nos vœux!
En vain l'idolâtre Osiride,
L'indigne grand-prêtre d'Isis,
Fait parler ses dieux ennemis,
Et contre les Hébreux proscrits
Souffle dans tous les cœurs une haine homicide;
L'Eternel en notre faveur
A suscité la reine Sinaïde,
Elle se déclare pour nous;
Du Dieu qu'elle a trahi seconde le courroux,
Menace, conjure, intimide,
Et jetant l'épouvante au cœur de son époux.
Pharaon des Hébreux promet la délivrance.
Marie, esclave dans Memphis,
Des faux dieux bravait la puissance,

Is it really you, Anaï? My sister!

Marie
Heaven has ended our sufferings.

Anaï
We have found our support again, my Father!

Moses
Let us give thanks to the Lord for this new blessing.
Eliézer, it is up to you to tell me
What we have a right to expect from Pharaoh.

Eliézer
I beheld proud Memphis
Where for fifteen years
Our tribes, in chains,
Prayed for the avengers who had been promised them;
I was admitted to the foot of the throne,
I invoked the memory
Of the Prophet Jacob and his son Joseph,
Both of whom, covered with glory,
Were honoured in Memphis:
I said: Pharaoh, when the Supreme Judge
Has freed the Hebrews through the voice of Moses,
A course upon you and your people
If your hearts reject our wishes.
In vain the idolator Osiride,
The shameful high priest of Isis,
Causes his gods, our enemies, to speak,
Inspiring everyone with mortal hatred
For the outcast Hebrews;
The Eternal God has rouses up
Queen Sinaïde in our favour,
She takes our part;
She stimulates the wrath of the god she was betrayed,
Threatening, imploring, intimidating,
Filling her husband's heart with fear.
Pharaoh promises to set the Hebrews free.
Marie, a slave in Memphis,
Defied the power of their false gods,

Bist du's, Anai?.... meine Schwester!

Maria
Der Himmel setzt unserem Elend ein Ende.

Anai
Wir haben Hilfe, unseren Vater gefunden!

Moses
Dem Herrn sei Dank für diese neue Gnade.
Elieser, erzähle mir, was wir
Vom Pharao erwarten dürfen.

Elieser
Ich habe das prächtige Memphis gesehen
Wo seit fünfzehn Jahren
Unsere geknechteten Stämme
Nach den versprochenen Erlösern rufen;
Zum Thron vorgelassen,
Erinnerte ich an den Propheten
Jakob und an Joseph, seinen Sohn,
Die beide ruhmbedeckt
In Memphis geehrt wurden:
Pharao, sagte ich, wenn der oberste Richter
Durch die Stimme Moses' die Israeliten befreit,
Verflucht seist du, sei dein Volk,
Wenn dein Herz unsere Wünsche zurückweist!
Vergebens lässt Osiris, der Götzendiener,
Der unwürdige Priester der Isis,
Seine feindlichen Götter sprechen,
Und facht in allen Herzen einen mörderischen Hass
Gegen die verbannten Israeliten an;
In seiner Liebe ruft der Ewige
Die Königen Sinaide,
Und sie spricht für uns;
Sie steigert den Zorn des Gottes, den sie verriet,
Sie droht, beschwört, schüchtert ein,
Und versetzt das Herz ihres Gemahls in Schrecken.
Pharao verspricht, die Israeliten freizulassen.
Maria, Sklavin in Memphis,
Der Macht der falschen Götter trotzend,

Sei tu, Anaide?.... Sorella mia!

Maria
Il cielo ha posto fine alle nostre miserie.

Anaide
Il nostro sostegno, il padre nostro ritroviamo!

Mosè
Per questo nuovo dono diamo grazie al Signore.
Eleazaro, tocca a te di narrare
Ciò che da Faraone ci è lecito aspettare.

Eleazaro
Ho riveduto la superba Menfi
Dove da quindici anni
Le nostre tribù in catene
Invocano i promessi redentori;
Ammesso ai piedi del trono,
Rievocai la memoria
Di Giacobbe il profeta e del figlio suo Giuseppe,
Che entrambi, coperti di gloria,
Onore ebbero in Menfi.
Faraone - io dissi - poiché il Giudice supremo
Per voce di Mosè dichiara liberi gli Ebrei,
Su di te, sul tuo popolo anatema
Se il tuo cuore rigetta le nostre suppliche!
In vano Osiride, l'idolatra,
L'indegno pontefice di Iside,
Fa parlare i suoi Dèi ostili,
E contro gli Ebrei proscritti
Insinua in ogni cuore una rabbia omicida;
L'Eterno in favor nostro
Ha mosso la regina Zinaide,
Che si schiera con noi;
Del Dio ch'ella ha tradito asseconda lo sdegno,
Minaccia, supplica, intimidisce
Seminando spavento nel cuore dello sposo.
Faraone agli Ebrei promette libertà.
Maria, schiava in Menfi,
Dei falsi Dèi sfidando la possanza,

Elle est vouée à leur vengeance;
Sinaïde a prié: tous ses maux sont finis:
De Pharaon le cœur s'entrouvre à la clémence;
Pour gage du serment qui le lie en ce jour,
Il rend Marie à notre amour.

Moïse
Marie a su souffrir pour le Dieu qu'elle adore.

Marie
Ma fille a plus fait encore;
Du trône de Memphis
La superbe espérance,
Le jeune Aménophis,
De ses charmes épris,
N'avait pu sans l'aimer jouir de sa présence;
Anaï, tendre avec candeur,
Ne distingua pas dans son cœur
L'amour de la reconnaissance:
Elle aima; mais ce sentiment,
Que ma tendresse éclaire,
Ne balança pas un moment,
Dans cette âme pure et sincère,
Son ardeur pour son Dieu, son amour pour sa mère.

Moïse
Peuple, réjouis-toi!
Anaï de Moïse a rempli l'espérance,
Du Dieu vivant Marie a confessé la foi;
Peuple, réjouis-toi!
(L'arc-en-ciel paraît.)
Voyez-vous dans les airs briller cet arc immense?
Avec son peuple l'Eternel
En ce jour solennel
A confirmé son alliance.
(Un météore lumineux tombe sur un buisson qu'il embrase sans le consumer.)

Chœur
Quel prodige nouveau!

And she is consecrated to their vengeance;
Sinaïde implored pardon for her and her troubles are over:
Pharaoh's heart is opening to mercy;
As a pledge of the oath binding him to us today
He sends back Marie to our loving arms.

Moses
Marie has shown us how to suffer for her adored God.

Marie
My daughter has done even more;
Young Aménophis,
The proud hope
Of the throne of Memphis,
Enamoured of her charms,
Could not enjoy her company without falling in love
Anaï, honest in her love, with her;
Could not, in her heart, separate
Love from gratitude:
She loved him; but this feeling,
Which my love for her disclosed,
Cannot for a moment equal
In her pure and sincere soul
Her love for her God, her love for her mother.

Moses
People, rejoice!
Anaï has fulfilled all my hopes, Marie
Has openly proclaimed her faith in the loving God;
People, rejoice!
(A rainbow appears in the sky.)
Do you see that immense rainbow shining in the air?
Eternal God
Has confirmed His alliance
With His people on this solemn day.
(A brilliant meteor falls from the sky and sets the bush on fire without burning it up.)

Chorus
What new wonder is this!

War deren Rache geweiht;
Sinaide bat für sie: alle ihre Leiden sind beendet:
Das Herz des Pharao öffnet sich der Milde;
Als Pfand für den Schwur dieses Tags
Gibt er Maria frei.

Moses
Maria litt für den Gott, den sie anbetet.

Maria
Meine Tochter hat noch mehr getan;
Vom Thron von Memphis
Die wunderbare Hoffnung;
Der junge Amenophis,
In ihre Reize verliebt,
War in Liebe zu ihr verfallen;
Anai, in ihrer Unschuld,
Unterschied in ihrem Herzen nicht
Zwischen Liebe und Dankbarkeit:
Sie liebte; aber dieses Gefühl,
Das meine Zärtlichkeit erhellt,
Verwarf keinen Augenblick,
In dieser reinen und aufrichtigen Seele,
Die Liebe zu ihrem Gott, zu ihrer Mutter.

Moses
Volk, freue dich!
Anai hat Moses mit Hoffnung erfüllt,
Maria hat den Glauben an den lebenden Gott bekannt;
Volk, freue dich!
(Der Regenbogen erscheint.)
Seht ihr am Himmel den unermesslichen Bogen glänzen?
Mit seinem Volk hat der Ewige
An diesem festlichen Tag
Sein Bündnis bekräftigt.
(Ein leuchtender Meteor fällt in einen Busch und entzündet ihn, ohne ihn zu verbrennen.)

Chor
Welch neues Wunder!

Era consacrata alla loro vendetta;
Zinaide parlò per lei, e i suoi mali ebbero fine:
Di Faraone il cuore si schiude alla clemenza;
In pegno del giuramento che oggi lo lega,
Egli rende Maria al nostro affetto.

Mosè
Maria seppe soffrire per quel Dio ch'ella adora.

Maria
Mia figlia ha fatto ancor di più:
Del trono di Menfi
La fiorente speranza,
Il giovane Amenofi,
Avvinto dalle sue grazie,
Non seppe senza amarla godere della sua compagnia;
Anaide, tenera quanto candida,
Non distinse nel cuore
Gratitudine e amore;
Riamò; ma questo affetto,
Che non sfuggì alla mia sollecitudine,
Non mise in pericolo un sol momento,
In quell'anima pura e sincera,
Il trasporto per il suo Dio, l'amore per sua madre.

Mosè
Popolo, esulta!
Anaide ha esaudito la speranza di Mosè,
Confessando la fede del Dio vivente;
Popolo, esulta!
(Appare l'arcobaleno.)
Vedete quell'arco immenso che brilla lassù?
L'Eterno col suo popolo
In questo giorno solenne
Ha rinnovato la sua alleanza.
(Una meteora luminosa cade su un roveto e lo infiamma senza consumarlo.)

Coro
Qual prodigio novello!

Voix mystérieuse

Moïse, approche-toi.
Le Seigneur remplit sa promesse,
Dans une sainte ivresse
Viens recevoir sa loi.
Hébreux, préparez-vous à des fureurs nouvelles,
Allez vers Pharaon,
Soyez à Dieu fidèles,
Vous combattrez pour lui, vous vaincrez en son nom.
(Moïse va prendre les Tables de la loi sur le buisson éteint, qui s'est couvert de fleurs; il les apporte et les présente aux Hébreux, qui se prosternent.)

Moïse et Chœur

Dieu de la paix, Dieu de la guerre,
Maître des peuples et des rois,
Le front prosterné vers la terre
Nous jurons d'observer tes lois!

Moïse

Forts de la divine assistance,
A tous nos cœurs sont préparés;
Témoignons au Seigneur notre reconnaissance;
Que nos fils premiers-nés, aux autels consacrés,
Soient le gage et le prix de notre délivrance!

Chœur *(pendant la consécration des premiers-nés)*

La douce aurore
Qui vient d'éclore
Promet encore
Un plus beau jour.
Peuple fidèle,
Ton Dieu t'appelle,
L'ange rebelle
Fuit sans retour.
Du mariage
Ce premier gage
Est un hommage
De notre amour:
Douce espérance!
Cette alliance

A Mysterious Voice

Moses, come near.
God fulfils His promise,
With holy joy
Come to receive His laws.
Hebrews, prepare for new persecution,
Resist Pharaoh,
Be faithful to God,
You will fight for Him, you will win in His name.
(Moses goes to the burning bush to receive the tables of the law, the bush burns no longer, and is covered with flowers; he gathers them and shows them to the Hebrews, who bow down before them.)

Moses and Chorus

God of peace and of war,
Lord of peoples and of kings,
With our foreheads pressed upon the ground
We swear to obey your laws!

Moses

Strong in God's aid
Our hearts are prepared for all;
We acknowledge our debt to the Lord;
Let our first-born sons, having been consecrated at the altar,
Be the pledge and the price of our deliverance!

Chorus *(during the consecration of the first-born sons)*

Sweet dawn
Has just unfolded,
Promising
Yet again a fairer day.
Faithful people,
Your God is calling to you,
And the Fallen Angel
Vanishes to return no more.
This first pledge
Of wedlock
Is an homage
That we render in our love;
Sweet hope!
This covenant

Geheimnisvolle Stimme

Moses, tritt näher.
Der Herr erfüllt sein Versprechen,
In heiliger Inbrunst
Empfange hier sein Gesetz.
Israeliten, bereitet euch auf neue Prüfungen vor,
Geht zum Pharao,
Seid Gott treu,
Für ihn werdet ihr kämpfen, in seinem Namen siegen.
(Moses holt die Gesetzestafeln aus dem jetzt in voller Blüte stehenden Busch und zeigt sie den Israeliten, die davor niederknien.)

Moses und Chor

Gott des Friedens, Gott des Krieges,
Herr der Völker und der Könige,
Wir beugen uns vor dir nieder
Und schwören, deine Gesetze zu befolgen!

Moses

Gestärkt durch die Hilfe Gottes,
Sind unsere Herzen zu allem bereit;
Bezeugen wir dem Herrn unsere Dankbarkeit;
Unsere erstgeborenen Söhne seien auf heiligen Altären
Pfand und Preis für unsere Befreiung!

Chor *(während der Weihe der Erstgeborenen)*

Die zarte Morgenröte,
Die aufsteigt,
Verspricht
Einen herrlichen Tag.
Treues Volk,
Dein Gott ruft dich,
Der widerspenstige Engel
Flieht für immer.
Dieses erste Pfand
Unserer Vermählung
Ist ein Zeichen
Unserer Liebe:
Süße Hoffnung!
Dieses Bündnis

Voce misteriosa

Appressati, Mosè.
Il Signore mantiene la sua promessa;
Ed ora, in santa ebbrezza,
Vieni a ricevere la sua legge.
Ebrei, siate pronti a sostenere nuovi furori,
Affrontate Faraone,
Siate fedeli a Dio;
Per lui combatterete, vincerete in suo nome.
(Mosè va a prendere le Tavole della legge sul roveto spento, che si è ricoperto di fiori; lo riporta e lo mostra agli Ebrei, i quali si prosternano.)

Mosè e Coro

Dio di pace, Dio di guerra,
Padrone dei popoli e dei re;
Con la fronte abbassata a terra
Giuriamo di osservare le tue leggi!

Mosè

Forti del divino aiuto,
I nostri cuori sono pronti a tutto;
Testimoniamo al Signore la nostra gratitudine;
Che i nostri primogeniti, consacrati sugli altari,
Siano il pegno ed il prezzo della nostra liberazione!

Coro *(durante la consacrazione dei primogeniti)*

La dolce aurora
Che il cielo infiora
Un più bel giorno
Promette ancor.
Popolo fedele,
Ti chiama il tuo Dio,
L'angelo ribelle
Fugge senza speranza.
Delle nozze
Questo primo pegno
E' un omaggio
Del nostro amore:
Dolce speranza!
Questa alleanza

De l'innocence
Avec le ciel
Rend à la terre
Le roi, son père;
Gloire et prière
A l'Eternel!

Moïse
Ce jour finit notre esclavage;
Du Nil qu'on se prépare à quitter le rivage.
Bientôt sous d'autres cieux
Nous reverrons les champs où dorment nos aïeux.
(Il sort; Eliézer, Marie et les Hébreux l'accompagnent.)

SCENE IV.
Anaï.

Anaï
Pardonne au trouble de mon âme,
Dieu clément qui veilles sur moi!
J'éteindrai ma coupable flamme.....
O ciel! est-ce lui que je vois?

SCENE V.
Aménophis entre avec quelques gardes qui se rangent à l'écart.
Anaï, Aménophis. Anaï veut s'éloigner.

Aménophis
Anaï, toi me fuir.....

Anaï
J'obéis à ma mère.

Aménophis
Ah! de tous mes bienfaits voilà donc le salaire!
Le voilà cet amour que tu m'avais promis!

Between innocence
And Heaven
Is given to us on earth
By our King and Father;
Praises and glory
To the Eternal!

Moses
This day has put an end to our slavery;
Let us prepare to leave the banks of the Nile behind us.
Soon beneath fairer skies we shall behold
Once more the land where the bones of our fathers rest.
(He goes out, together with Eliézer, Marie and the Hebrews.)

SCENE IV.
Anaï.

Anaï
Merciful God, who watches over me,
Please forgive my soul's passion!
I will extinguish my guilty love.....
Oh Heaven! Is it really he?

SCENE V.
Aménophis enters with some guards, who line up at one side.
Anaï, Aménophis. Anaï tries to slip away.

Aménophis
What, Anaï, you try to run away from me.....

Anaï
I am obeying my mother.

Aménophis
Ah! this is my reward for all my kindness to you!
So this is the love that you swore to me!

Der Unschuld
Mit dem Himmel
Gibt der Erde
Den König, ihren Vater zurück;
Ehre und Gebete
Dem Ewigen!

Moses
Mit diesem Tag endet unsere Sklaverei;
Bereiten wir uns vor, die Gestade des Nils zu verlassen.
Bald werden wir unter anderen Sternen
Die Felder, in denen unsere Ahnen ruhen, sehen.
(Geht ab; Elieser, Maria und die Israeliten begleiten ihn.)

IV. AUFTRITT
Anai.

Anai
Verzeih die Unruhe meiner Seele,
Gütiger Gott, der du über mich wachst!
Ich werde meine sündige Flamme löschen.....
Oh Himmel! Ist's er, den ich sehe?

V. AUFTRITT
Amenophis tritt mit einigen Wachen auf, die dann zur Seite treten.
Anai, Amenophis. Anai will weggehen.

Amenophis
Anai, tu fliehst mich.....

Anai
Ich gehorche meiner Mutter.

Amenophis
Ah! Das ist der Dank für alle meine Wohltaten!
Das ist die Liebe, die du mir versprochen hast!

Dell'innocenza
Con il Cielo
Rende alla terra
Il re suo padre;
Gloria e preghiere
All'Eterno!

Mosè
Questo giorno pone fine al nostro servaggio;
Prepariamoci a lasciare le sponde del Nilo.
Presto, sotto altri cieli,
Rivedremo i campi dove riposano i nostri avi.
(Esce; Eleazaro, Maria e gli Ebrei lo seguono.)

SCENA IV.
Anaide.

Anaide
Perdona il turbamento del mio cuore,
Dio clemente che vegli su di me!
Spegnerò la mia fiamma colpevole.....
Cielo! è lui quello?

SCENA V.
Entra Amenofi con alcune guardie che si schierano ai lati della scena.
Anaide, Amenofi. Anaide vorrebbe allontanarsi.

Amenofi
Anaide, tu mi sfuggi?

Anaide
Obbedisco a mia madre.

Amenofi
Ah! Ecco la ricompensa di tutti i miei favori!
Ecco l'amore che mi avevi promesso!

Anaï
Oui, je vous aime Aménophis,
Et près de vous j'eusse été trop heureuse;
Mais du sort la loi rigoureuse,
En nous séparant à jamais,
Ne saurait m'imposer l'oubli de vos bienfaits.

Aménophis
Crois-tu que je consente
A briser tes liens?
Esclave, tu m'appartiens.

Anaï
Je fléchis sous la main plus puissante
Et plus chère qui m'enchaîne en ce lieu.

Aménophis
Que m'importe Moïse, et sa race, et ta mère!
Ne suis-je pas le fils du maître de la terre?

Anaï
Ce maître a le sien..... c'est mon Dieu.

Aménophis
Pour la dernière fois, parle: veux-tu me suivre?

Anaï
Du combat que l'amour me livre
Je ne cache pas la rigueur;
Pour vous Anaï ne peut vivre.....
Il faut vous fuir. Adieu, seigneur.

Aménophis
Si je perds celle que j'aime,
Mon amour, mon bien suprême!
Si tu pars, ô peine extrême!
Tout doit craindre ma fureur.

Anaï
Vous voyez quelle est ma peine.....
Un devoir sacré m'enchaîne,

Anaï
Yes, I love you, Aménophis,
And I should have been only too happy at your side,
But the cruel command of destiny,
Whilst it separates us for ever,
Can never make me forget your kindnesses.

Aménophis
Do you think that I shall allow you
To break your vows?
Slave, you belong to me.

Anaï
I submit to a power more strong and more beloved
To whom I am bound in this place.

Aménophis
What do I care for Moses, his race, or your mother?
Am I not the son of the Lord of the world?

Anaï
That Lord has his Lord, also: the Lord my God.

Aménophis
For the last time, speak: will you come with me?

Anaï
I do not try to hide the fact
That love has put me to a severe test;
Anaï cannot live for you alone.....
I must fly from your side. Farewell, my Lord.

Aménophis
If I lose everything I love,
O my love, O my greatest treasure,
If you leave me, O what terrible anguish!
All the world shall fear my vengeance.

Anaï
You can see how I am suffering.....
Sacred duty binds me,

Anai
Ja, ich liebe Euch, Amenophis,
Und in Eurer Nähe wäre ich glücklich gewesen;
Aber das strenge Gesetz des Schicksals
Würde mich nie Eure Wohltaten vergessen machen,
Auch wenn es uns für immer trennt.

Amenophis
Glaubst du, dass ich dir erlaube,
Dein Bande zu sprengen?
Sklavin, du bist mein.

Anai
Ich beugte mich der mächtigsten und liebsten Hand,
Die mich an diesen Ort fesselt.

Amenophis
Was bedeutet für mich Moses, sein Volk, deine Mutter!
Bin ich nicht der Sohn des Herrn der Erde?

Anai
Auch dieser Herr hat seinen Herrn..... meinen Gott.

Amenophis
Zum letzten Mal, sprich: Willst du mir folgen?

Anai
Ich verberge nicht die Heftigkeit des Kampfes,
Den die Liebe in mir führt;
Für Euch kann Anai nicht leben.....
Ich muss Euch fliehen. Lebt wohl, mein Herr.

Amenophis
Wenn ich die, die ich liebe, verliere,
Meine Liebe, mein höchstes Gut!
Verlässt du mich, oh größte Qual!
Dann müssen alle meine Wut fürchten.

Anai
Ihr seht, wie ich leide.....
Eine heilige Pflicht bindet mich,

Anaide
Sì, io t'amo, Amenofi,
E accanto a te sarei stata felice;
Ma la legge del fato rigorosa,
Pur separandoci per sempre,
Non saprebbe rendermi ingrata ai tuoi favori.

Amenofi
Credi tu ch'io acconsenta
A spezzare le tue catene?
Schiava, tu m'appartieni.

Anaide
Cedetti alla mano più possente
E più cara, che m'incatena a questo luogo.

Amenofi
Che mi importa di Mosè, della sua razza e di tua madre!
Non sono forse il figlio del padrone di questa terra?

Anaide
Anche lui ha un padrone..... il mio Dio.

Amenofi
Per l'ultima volta, parla: vuoi seguirmi?

Anaide
Della guerra che mi muove amore
Non dissimulo il rigore;
Anaide non può vivere per te.....
Dunque deve fuggirti. Addio, mio signore.

Amenofi
Se perdo colei che amo,
Il mio supremo bene, il mio tesoro!
Se tu parti, o pena estrema!
Ognun tema il mio furor.

Anaide
Tu vedi la mia pena.....
Un sacro dovere m'incatena;

Loin de vous le ciel m'entraîne;
Il condamne votre ardeur.

Aménophis
Près de moi, sois sans alarmes,
Anaï, sèche tes larmes;
Suis-moi; loin de toi,
Je mourrais de douleur.

Anaï
O douleur! ô jour d'alarmes!
Rien ne peut tarir mes larmes.
Et rien n'égale mon malheur.

Aménophis
Loin de moi son Dieu l'entraîne.
Sort cruel! funeste jour!

Anaï
Un devoir sacré m'enchaîne,
Dieu s'oppose à notre amour.
(On entend dans le lointain le chant des Hébreux.)
Ah! le signal se fait entendre,
Près de mes sœurs il faut me rendre.
(Elle va pour sortir, Aménophis la retient.)

Aménophis
Qui pourrait ici prétendre
Me ravir l'objet de ma foi?

Anaï
Grâce, grâce.....

Aménophis
Vaine espérance.....

Anaï
Dieu l'ordonne.....

Aménophis
Injuste loi!

Heaven is dragging me far away from you,
Heaven condemns your love for me.

Aménophis
Do not fear anything when you are near me,
Anaï, dry your tears,
Follow me; far away from you
I could only die of grief.

Anaï
Oh anguish! what a terrible day!
Nothing can dry my tears.
Nothing can equal my misfortune.

Aménophis
Her God is carrying her far away from me.
Cruel fate! Accursed day!

Anaï
A sacred duty binds me,
God is opposed to our love.
(The Hebrews are heard singing in the distance.)
Ah! I can hear the signal
For me to join my sister.
(She tries to leave, but Aménophis holds her back.)

Aménophis
In this place, who would dare
Steal my chosen bride away from me?

Anaï
Have pity, pity.....

Aménophis
Vain hope.....

Anaï
God has ordained it.....

Aménophis
Unjust commandment!

Der Himmel zieht mich weg von Euch;
Er verurteilt Eure Liebe.

Amenophis
In meiner Nähe findest du die Ruhe,
Anai, trockne deine Tränen;
Folge mir; fern von dir,
Würde ich vor Schmerz sterben.

Anai
Oh Schmerz! Oh schreckliche Tage!
Nichts kann meine Tränen zum Versiegen bringen.
Und nichts kommt meinem Unglück gleich.

Amenophis
Ihr Gott zieht sie weg von mir.
Grausames Geschick! Unheilvoller Tag!

Anai
Eine heilige Pflicht bindet mich,
Gott stellt sich unserer Liebe entgegen.
(Man hört in der Ferne den Gesang der Israeliten.)
Ah! Ich höre das Zeichen,
Ich muss zu meinen Schwestern eilen.
(Sie will hinausgehen, Amenophis hält sie zurück.)

Amenophis
Wer könnte es hier wagen,
Den Gegenstand meiner Liebe zu rauben?

Anai
Gnade, Gnade.....

Amenophis
Eitle Hoffnung.....

Anai
Gott befiehlt es.....

Amenophis
Ungerechtes Gesetz!

Da te lontano mi trascina il Cielo,
Che il tuo ardore condanna.

Amenofi
Accanto a me non avere timori.
Anaide, asciuga i tuoi pianti;
Seguimi: lontano da te,
Morirei di dolore.

Anaide
O dolore! o giorno di spaventi!
Nulla può frenare i miei pianti,
E nulla eguaglia la mia sventura.

Amenofi
Lungi da me il suo Dio la trascina.
Sorte crudel! giorno funesto!

Anaide
Un sacro dovere mi lega,
Dio è contrario al nostro amore.
(Si sente da lontano il canto degli Ebrei.)
Ah! ecco che risuona il segnale,
Devo riunirmi alle mie sorelle.
(Fa per partire, ma Amenofi la trattiene.)

Amenofi
Chi mai può ardire di rapirmi
L'oggetto della mia fedeltà?

Anaide
Pietà, pietà.....

Amenofi
Vana speranza.....

Anaide
Dio lo comanda.....

Amenofi
Ingiusta legge!

Viens, Anaï..... je veille à ta défense,
De ton Dieu je brave la puissance.....

Anaï
Ah! malheur à qui l'offense!

Aménophis
Je méprise sa fureur:
Viens, mon bras va te soustraire
Au pouvoir d'un Dieu sévère;
Ne crains plus le ciel contraire.

Anaï
Ah! du Dieu que je révère
Ne bravez pas la colère;
Roi du ciel et de la terre,
Son pouvoir est immortel.

Aménophis
C'est à moi d'assurer ton bonheur.
Brave la colère, le pouvoir d'un Dieu cruel.
Pourquoi ces larmes, bannis tes larmes.

Anaï
Il faut partir.....

Aménophis
Arrête.....

Anaï
Adieu.

Aménophis
O ciel!
Je saurai bien te soustraire
Au pouvoir d'un Dieu cruel.

Anaï
Ah, du Dieu que je révère
Le pouvoir est immortel.

Come, Anaï..... I will watch over you,
I defy the power of your God.....

Anaï
Ah! woe to him who offends Him!

Aménophis
I despise His wrath:
Come, I will carry you away
From the power of so severe a God;
Do not fear the anger of Heaven any more.

Anaï
Ah! Do not tempt the wrath
Of the God whom I adore;
King of Heaven and the Earth,
His power is immortal.

Aménophis
Your happiness is my concern.
Defy the anger and the power of a cruel God.
Why are you crying? Dry those tears.

Anaï
I must go.....

Aménophis
Stop.....

Anaï
Goodbye.

Aménophis
O Heavens!
I would know how to carry you off
From the power of a cruel God.

Anaï
Ah! The power of the God whom I worship
Is immortal.

Komm, Anai..... ich werde dich schützen,
Ich trotze der Macht deines Gottes.....

Anai
Ah! Unglück dem, der sich versündigt!

Amenophis
Ich verachte seinen Zorn:
Komm, mein Arm entzieht dich
Der Macht eines strengen Gotts;
Fürchte nicht mehr den widrigen Himmel.

Anai
Ah! Fordere nicht den Zorn des Gottes heraus,
Den ich verehre;
König des Himmels und der Erde,
Seine Macht ist unsterblich.

Amenophis
Mir steht es zu, dein Glück zu sichern.
Trotze dem Zorn, der Macht eines grausamen Gottes.
Warum diese Tränen, lass deine Tränen.

Anai
Ich muss gehen.....

Amenophis
Halt ein.....

Anai
Adieu.

Amenophis
Oh, Himmel!
Ich könnte dich wohl der Macht
Eines grausamen Gottes entwinden.

Anai
Ah, die Macht des Gottes,
Den ich verehre, ist unsterblich.

Vieni, Anaide..... io veglio a tua difesa,
Del tuo Dio sfido il potere.....

Anaide
Ah! sciagura a chi l'offende!

Amenofi
Io sprezzo il suo furore:
Vieni, il mio braccio ti saprà sottrarre
Al potere di un Dio severo;
Più non temere il Cielo contrario.

Anaide
Ah! di quel Dio che adoro
Non sfidare la collera;
Re del cielo e della terra,
Immortale è il suo poter.

Amenofi
Tocca a me assicurare la tua felicità.
Sfida la collera, il potere di un Dio crudele.
Perché queste lacrime? bando ai tuoi pianti!

Anaide
Devo partire.....

Amenofi
Fermati.....

Anaide
Addio.

Amenofi
O Cielo!
Io saprò ben sottrarti
Al poter di un Dio crudel.

Anaide
Ah, di quel Dio che adoro
Immortale è il poter.

Aménophis
Par les ordres du roi
Tous les Hébreux sont soumis à ma loi.
J'allais les délivrer.
Tu me rends à la haine;
Non, je ne contiens plus la fureur qui m'entraîne
Et je vais à Moïse annoncer mes décrets.
Ils doivent dans les fers gémir tous pour jamais.

Anaï
Ah quelle horrible destinée!
Aux coups les plus cruels je suis donc condamnée!

SCENE VI.
Anaï, Marie, Eliézer, Hébreux.

Chœur
Oh jour heureux, jour solennel!
Offrons nos vœux à l'Eternel.

Eliézer
Sa bonté paternelle
Nous comble de bienfaits;
Sur ton peuple fidèle,
Grand Dieu, veille à jamais.

Chœur des Femmes
Dieu d'Israel, gloire à jamais
A ta puissance, à ses bienfaits!

Marie
Célébrons la clémence
Du Roi de l'univers.
Il a comblé nos vœux, il fait tomber nos fers.

Eliézer
A sa puissance
Gloire à jamais!

Aménophis
By the King's orders
All the Hebrews are subject to my commands.
I had intended to set them free.
You cause me to hate them again;
No, I can no longer restrain the anger that overwhelms me
And I shall go and tell Moses my orders.
All of them shall groan in chains for ever.

Anaï
Ah, what a terrible fate!
And so I am condemned to suffer these terrible blows!

SCENE VI.
Anaï, Marie, Eliézer, the Hebrews.

Chorus
Oh, happy day! Blessed day!
Let us offer prayers to the Eternal One.

Eliézer
His fatherly goodness
Gives us many good gifts;
Great God, watch always
Over Your faithful people.

Chorus of Women
God of Israel, eternal glory
To Your power and to Your gifts!

Marie
Let us praise the mercy
Of the King of the universe.
He has answered our prayers, He has riven our chains.

Eliézer
Eternal glory
To His power!

Amenophis
Auf Befehl des König
Unterstehen alle Israeliten meinem Gesetz.
Ich wollte sie freilassen.
Du gibst mir meinen Hass zurück;
Nein, ich kann meine Wut nicht mehr zurückhalten
Und ich werde Moses meine Beschlüsse mitteilen.
In Ketten sollen sie für immer schmachten.

Anai
Ah, welch schreckliches Schicksal!
Zu den grausamsten Strafen bin ich verdammt!

Amenofi
Per ordine del re
Tutti gli Ebrei sono sottoposti alla mia legge.
Volevo liberarli,
Ma tu rinnovi l'odio in me;
No, più non so frenare il furor che m'invade.
Vado a Mosè per annunciargli i miei decreti:
Fra dure catene dovranno gemere in eterno.

Anaide
Ah, quale orrendo fato!
Ai colpi più crudeli sono dunque destinata!

VI. AUFTRITT
Anai, Maria, Elieser, Israeliten.

SCENA VI.
Anaide, Maria, Eleazaro, Ebrei.

Chor
Oh, Tag des Glücks, feierlicher Tag!
Richten wir unsere Gebete an den Ewigen.

Elieser
Seine väterliche Güte
Überschüttet uns mit Wohltaten;
Über sein getreues Volk,
Großer Gott, wacht er für immer.

Chor der Frauen
Gott Israels, Ruhm für immer
Deiner Macht, seinen Wohltaten!

Maria
Feiern wir die Güte
Des Königs des Universums. Er hat
Unsere Gebete erhört, lässt unsere Ketten fallen.

Elieser
Seiner Macht
Ruhm in alle Ewigkeit!

Coro
Giorno felice, giorno solenne!
Offriamo all'Eterno le nostre preghiere.

Eleazaro
La sua bontà di padre
Ci ricolma di favori;
Sul tuo popolo fedele
Veglia sempre, gran Dio.

Coro delle Donne
Dio d'Israele, sia gloria in eterno
Alla tua benefica potenza!

Maria
Celebriamo la clemenza
Del Re dell'universo.
Ha esaudito i nostri voti, ha spezzato le nostre catene.

Eleazaro
Alla sua potenza
Sia gloria in eterno!

Marie
A sa justice
A ses bienfaits.

Eliézer
Tout nous révèle
Sa gloire immortelle.
Que tout bénisse et chante l'Eternel.

Chœur
Offrons nos vœux au Roi du ciel,
Gloire au Seigneur, Dieu d'Israël!
Qui nous protège et nous défend:
Hommage, hommage au Tout-Puissant.

(Le chœur se retire au fond de la scène.)

Anaï
Dieu, dans ce jour prospère
Termine nos malheurs.....
Et moi seule, ô peine amère!
Je dois verser des pleurs.
Dieu clément, si ma flamme
Est digne de ta rigueur,
Daigne éteindre dans mon âme
Une coupable ardeur.

Marie *(s'approchant de sa fille)*
Ma fille..... ô ciel que vois-je!

Anaï
Je succombe à ma douleur.

Marie
Quoi! ce jour de bonheur.....

Anaï
Epuise mon courage.

Marie
Ma fille.....

Marie
To His justice,
To His good gifts.

Eliézer
Everything reveals to us
His immortal glory.
Let everything bless and sign to the Lord.

Chorus
Let us offer our prayers to the King of Heaven,
Glory to the Lord God of Israel!
Who defends and protects us:
Homage, homage to the Almighty.

(The chorus goes to the back of the stage.)

Anaï
God, on this fortunate day
Bring an end to our griefs.....
And I alone, Oh! what sorrow!
I must cry.
Merciful God, if my love
Has justly deserved your anger,
Be so good as to stamp out
Such an unworthy passion in my soul.

Marie *(drawing near to her daughter)*
My daughter..... Oh Heavens, what do I see?

Anaï
My unhappiness overwhelms me.

Marie
What! This day of happiness.....

Anaï
Extinguishes my courage.

Marie
My daughter.....

Maria
Seiner Gerechtigkeit
Seinen Wohltaten.

Elieser
Alles zeigt uns
Seinen unsterblichen Ruhm.
Alles segne und lobe den Ewigen.

Chor
Richten wir unser Gebete an den König des Himmels,
Ruhm dem Herrn, dem Gott Israels!
Der uns Schutz und Schild ist:
Ehre, Ehre dem Allmächtigen.

(Der Chor zieht sich auf die Hinterbühne zurück.)

Anai
Gott, an diesem schönen Tag
Beende unser Unglück.....
Und ich allein, oh bitteres Leid!
Ich muss Tränen vergießen.
Gütiger Gott, wenn meine Liebe
Deiner Strenge würdig ist,
Dann lösche in meiner Seele
Eine sündige Liebe.

Maria *(nähert sich ihrer Tochter)*
Meine Tochter..... Himmel, was sehe ich!

Anai
Ich ertrage meinen Schmerz nicht mehr.

Maria
Wie! Dieser Tag des Glücks.....

Anai
Zerreißt mein Herz.

Maria
Meine Tochter.....

Maria
Alla sua giustizia,
Ai suoi favori.

Eleazaro
Ogni cosa a noi svela
La sua gloria immortale.
Che tutto benedica e canti le sue lodi.

Coro
Offriamo i nostri voti al Re del cielo,
Gloria al Signore, Dio d'Israele,
Che ci protegge e ci difende!
Lode, lode all'Onnipotente.

(Il coro si ritira sul fondo della scena.)

Anaide
Dio, in questo fausto giorno,
Pone fine ai nostri mali.....
Ed io sola, o pena amara!
Devo spargere i pianti.
Dio pietoso, se la mia fiamma
Merita il tuo rigore,
Degnati estinguere nel mio petto
Un colpevole ardore.

Maria *(avvicinandosi alla figlia)*
Figlia mia..... o Ciel, che vedo!

Anaide
Vengo meno dal dolore.

Maria
Come? questo fausto giorno.....

Anaide
A me consuma l'anima.

Maria
Figlia mia.....

Anaï
Oh trouble.....

Marie
Ma fille.....

Anaï
Oh! douleur.....

Marie
Eteins l'ardeur profane
Que notre Dieu condamne.

Anaï
Du ciel qui me condamne
J'implore la faveur.

Marie
Du ciel qui te condamne
Implore la faveur.

SCENE VII.
Les mêmes, Moïse, Aménophis, sortant de la tente.

Moïse *(à Aménophis)*
Qu'entends-je.....

Aménophis
Tel est ton sort.

Moïse
Pharaon trahit sa promesse!

Eliézer *(à Aménophis)*
Crains de Dieu la main vengeresse.

Aménophis *(à Eliézer)*
Toi, perfide, crains la mort.
Vous braviez notre puissance;

Anaï
What suffering!

Marie
My daughter.....

Anaï
What sorrow!

Marie
Stamp out the profane love
Condemned by our God.

Anaï
I implore the mercy
Of the God who condemns me.

Marie
Implore the mercy
Of the God who condemns you.

SCENE VII.
The above, Moses & Aménophis coming out of the tent.

Moses *(to Aménophis)*
What do I hear.....

Aménophis
This is your fate.

Moses
Pharaoh has broken his promise!

Eliézer *(to Aménophis)*
Beware the avenging hand of God!

Aménophis *(to Eliézer)*
You, traitor, beware lest you die.
You defied our power;

Anai
Oh Kummer.....

Maria
Meine Tochter.....

Anai
Oh Schmerz.....

Maria
Lösche die irdische Liebe,
die unser Gott verurteilt.

Anai
Ich flehe um die Gunst des Himmels,
Der mich verurteilt.

Maria
Flehe um die Gunst des Himmels,
Der dich verurteilt.

Anaide
Quale affanno.....

Maria
Figlia mia.....

Anaide
Qual dolore!....

Maria
Spegni il profano ardore
Che il nostro Dio condanna.

Anaide
Del Ciel che mi condanna
Io supplico il favore.

Maria
Del Ciel che ti condanna
Or supplica il favore.

VII. AUFTRITT
Die selben, Moses, Amenophis, aus seinem Zelt heraustretend.

Moses *(zu Amenophis)*
Was höre ich.....

Amenophis
Das ist dein Schicksal.

Moses
Pharao bricht sein Versprechen!

Elieser *(zu Amenophis)*
Fürchte die rächende Hand Gottes.

Amenophis *(zu Elieser)*
Du, Treuloser, fürchte den Tod.
Du hast unsere Macht herausgefordert;

SCENA VII.
Gli stessi; Mosè e Amenofi che escono dalla tenda.

Mosè *(ad Amenofi)*
Che ascolto.....

Amenofi
Tale è la sorte tua.

Mosè
Faraone tradir la sua promessa?

Eleazaro *(ad Amenofi)*
Temi d'Iddio la man vendicatrice.

Amenofi *(ad Eleazaro)*
Temi la morte, o perfido!
Avete sfidato il nostro potere;

On punit votre arrogance.
Plus d'espoir, de délivrance,
Subissez votre sort.

Eliézer
Ah! quelle audace!

Anaï, Chœur
O Ciel!
(Aufide et les gardes d'Aménophis sortent du bois.)

Moïse *(s'adressant au ciel)*
J'espère en sa clémence,
Il nous protégera.

Aménophis *(avec ironie)*
Craignez ma vengeance.

Moïse, Eliézer
Tremblez!....

Chœur des Hébreux
Dieu vous punira.

Anaï
Prince, ah le Ciel!

Aménophis
Je brave sa colère.

Anaï *(à Aménophis)*
Ecoutez ma prière!

Moïse
Tremblez.....
Bientôt la foudre meurtrière
Sur l'Egypte éclatera.

Eliézer *(aux Egyptiens)*
Tremblez.....

Your arrogance is to be punished.
Give up all hope of freedom,
And accept your fate.

Eliézer
Ah! what presumption!

Anaï & Chorus
Oh, Heavens!
(Aufide and the guards come out of the woods.)

Moses *(addressing Heaven)*
My trust is in His mercy,
He will protect us.

Aménophis *(ironically)*
Be afraid of my vengeance!

Moses, Eliézer
Tremble!....

Chorus of Hebrews
God will punish you!

Anaï
My prince, oh Heaven!

Aménophis
I defy Heaven's anger.

Anaï *(to Aménophis)*
Hear my prayer!

Moses
Tremble!....
Soon deadly thunderbolts
Will strike Egypt.

Eliézer *(to the Egyptians)*
Tremble!....

Euer Hochmut wird bestraft.
Lasst alle Hoffnung auf Befreiung,
Erduldet Euer Geschick.

Elieser
Ah! Welche Kühnheit!

Anai, Chor
Oh Himmel!
(Aufide und die Wachen Amenophis' kommen aus dem Wald.)

Moses *(an den Himmel gerichtet)*
Ich hoffe auf seine Güte
Er wird uns schützen.

Amenophis *(ironisch)*
Fürchtet meine Rache.

Moses, Elieser
Zittert!....

Chor der Israeliten
Gott wird euch strafen.

Anai
Prinz, ah, der Himmel!

Amenophis
Ich trotze seinem Zorn.

Anai *(zu Amenophis)*
Hört meine Bitte!

Moses
Zittert.....
Bald wird der mörderische Blitz
Über Ägypten kommen.

Elieser *(zu den Ägyptern)*
Zittert.....

Or la vostra arroganza si punisce.
Lasciate ogni speranza di libertà,
E accettate il vostro fato.

Eleazaro
Ah! Quale audacia!

Anaide, Coro
O Cielo!
(Aufidio e le guardie di Amenofi escono dal boschetto.)

Mosè *(rivolgendosi al Cielo)*
Nella sua clemenza io spero,
Egli ci difenderà.

Amenofi *(con ironia)*
Temete la mia vendetta.

Mosè, Eleazaro
Trema!....

Coro degli Ebrei
Dio ti punirà.

Anaide
Ah, principe, il Cielo!

Amenofi
Io sfido la sua collera.

Anaide *(ad Amenofi)*
Ascolta la mia supplica!

Mosè
Trema.....
Presto la folgore omicida
Scoppierà sull'Egitto.

Eleazaro *(agli Egiziani)*
Tremate.....

Aménophis
Quelle audace!
(A ses gardes.)
Frappez qui nous menace.

Anaï *(à Aménophis)*
Qu'entends-je, de grâce!....
Oh Dieu!

Chœur
Pour sa défense
Affrontons tous les trépas.

Aménophis *(à ses gardes)*
Frappez ce perfide.

Marie *(aux Hébreux)*
Ah, servez-lui d'égide.

Eliézer
Ah, servons-lui d'égide.

Chœur *(entourant Moïse)*
N'espérez pas.

SCENE VIII.
Les mêmes, Pharaon, Sinaïde, Aufide, suite du roi.

Anaï
On ose!

Pharaon
O ciel, que vois-je, soldats?

Aufide, Pharaon
Ciel on ose, ah quelle offense!
On doute de ma puissance!
Le désir de la vengeance
Trouble, enflamme tout mon cœur!

Aménophis
What impertinence!
(To his guards.)
Strike whoever threatens us.

Anaï *(to Aménophis)*
What do I hear! Oh, have mercy!....
Oh God!

Chorus
To defend him
We are ready to face any danger.

Aménophis *(to his guards)*
Strike this traitor!

Marie *(to the Hebrews)*
Ah, shield him!

Eliézer
Ah, let us shield him!

Chorus *(surrounding Moses)*
Do not think you can harm him!

SCENE VIII.
The above, Pharaoh, Sinaïde, Aufide, the King's court.

Anaï
How dare they!

Pharaoh
Heavens, my soldiers, what is happening here?

Aufide & Pharaoh
Heavens, they dare..... Ah, what an insult!
Do they doubt my power?
Desire for vengeance
Inflames my heart with passion!

Amenophis
Welcher Wagemut!
(Zu seiner Wache)
Schlagt den, der uns bedroht.

Anai *(zu Amenophis)*
Was höre ich, Gnade!....
Oh Gott!

Chor
Zu seinem Schutz
Wollen wir dem Tod trotzen.

Amenophis *(zu seiner Wache)*
Schlagt den Treulosen.

Maria *(zu den Israeliten)*
Ah, schützt ihn.

Elieser
Ah, wir wollen ihn schützen.

Chor *(Moses umringend)*
Wagt es nicht.

Amenofi
Quale arroganza!
(Alle sue guardie)
Colpite colui che ci minaccia.

Anaide *(ad Amenofi)*
Per carità, che ascolto?!
O Dio!

Coro
In sua difesa
Affrontiamo la morte.

Amenofi *(alle sue guardie)*
Sù, colpite quel perfido.

Maria *(agli Ebrei)*
Ah, fategli da scudo.

Eleazaro
Ah, facciamogli da scudo.

Coro *(attorniando Mosè)*
Non ardite!

VIII. AUFTRITT
Die selben, Pharao, Sinaide, Aufide, Gefolge des Königs.

Anai
Man wagt es!

Pharao
Oh Himmel, was sehe ich, Soldaten?

Aufide, Pharao
Himmel, man wagt es, welche Beleidigung!
Man zweifelt an meiner Macht!
Der Wunsch nach Rache
Beunruhigt, entflammt mein ganzes Herz!

SCENA VIII.
Gli stessi; Faraone, Zinaide, Aufidio, seguito del re.

Anaide
E si ardisce!

Faraone
O Ciel, che vedo? Dei soldati?

Aufidio, Faraone
Ciel, si ardisce; ah quale oltraggio!
Si dubita del mio potere!
Il desio della vendetta
Turba, infiamma il cuore mio!

Aménophis
Ciel quel trouble, oh quelle offense!
On doute de ma puissance!
De l'amour et de la haine
Tour à tour la voix m'entraîne.
Tout redouble hélas ma peine
Tout augmente ma fureur.
O jour de deuil et de terreur!

Sinaïde, Anaï, Marie
Dieu l'on ose; que ta puissance
Veille sur l'innocence.
Quel délire! quelle offense!
On insulte à sa puissance!
Défenseur de l'innocence
Mets un terme à leur fureur.
Jour de douleur!

Moïse, Eliézer
Dieu l'on ose, oh quelle offense!
Quel délire! quelle offense!
Dieu l'on brave ta puissance!
Que bientôt de ta vengeance
Ils éprouvent la rigueur.
Oh jour d'horreur!

Aménophis *(à Pharaon)*
Ah! mon père!

Moïse *(au même)*
Seigneur!

Aménophis *(à Pharaon)*
Vengeance!
Qu'ils éprouvent ta rigueur!

Moïse
Qu'oses-tu dire? Quoi?
Pharaon pourrait trahir sa foi.

Aménophis
Heavens, what an upset, what an insult!
They doubt my power!
I am seduced first by the voice of hate
And then by that of love.
Alas, it all makes me suffer doubly
And makes me even angrier.
O day of mourning and terror!

Sinaïde, Anaï, Marie
God, they dare! May Your power
Protect the innocent.
What folly! What an insult!
They mock his power!
Defender of innocence,
Make them become peaceful again.
Day of sorrow!

Moses, Eliézer
God, they dare! Ah, what an insult!
What folly! what an insult!
God! they are challenging Your might!
May they shortly feel the force
Of Your vengeance.
Oh day of terror!

Aménophis *(to Pharaoh)*
Ah! father!

Moses *(to Pharaoh)*
Sire!

Aménophis *(to Pharaoh)*
Vengeance!
May they feel our wrath!

Moses
What are you daring to say? What?
That Pharaoh might break his word?

Amenophis
Himmel, welche Unruhe, welche Beleidigung!
Man zweifelt an meiner Macht!
Meine Stimme wird zwischen
Liebe und Hass hin und her gerissen.
Alles verdoppelt meine Pein,
Alles verstärkt meine Wut.
Oh Tag der Trauer und des Schreckens!

Sinaide, Anai, Maria
Gott, man wagt es; möge deine Macht
Über die Unschuld wachen.
Welch Wahn! Welche Beleidigung!
Man beleidigt seine Macht!
Schützer der Unschuld,
Mach ihrer Wut ein Ende.
Tag des Schmerzes!

Moses, Elieser
Gott, man wagt es, oh welche Beleidigung!
Was für ein Wahn! Welche Beleidigung!
Gott, man trotzt deiner Macht!
Mögen Sie bald die Strenge
Deiner Rache spüren.
Oh, Tag des Schreckens!

Amenophis *(zum Pharao)*
Ah! Mein Vater!

Moses *(zu dem selben)*
Herr!

Amenophis *(zu Pharao)*
Rache!
Sie sollen deine Strenge spüren!

Moses
Was wagst du zu sagen? Was?
Könnte Pharao sein Versprechen brechen?

Amenofi
Che tumulto, quale oltraggio!
Si dubita del mio potere!
Or dall'odio, or dall'amore
Io mi sento trasportar.
Tutto accresce la mia pena
Tutto aumenta il mio furor.
Giorno di lutto e di terror!

Zinaide, Anaide, Maria
Dio, si ardisce! La tua potenza
Vegli sull'innocenza.
Qual delirio! quale oltraggio!
Si insulta il suo potere!
Difensor dell'innocenza
Metti un freno al lor furor!
Ah, giorno di dolor!

Mosè, Eleazaro
Dio, si ardisce; ah, quale insulto!
Qual delirio! quale oltraggio!
Dio, si sfida il tuo poter!
Che il rigor di tua vendetta
Tosto possano provar.
Ah, qual giorno d'orror!

Amenofi *(a Faraone)*
Ah! padre mio!

Mosè *(allo stesso)*
Signore!

Amenofi *(a Faraone)*
Vendetta!
Provino il tuo rigore!

Mosè
Che ardisci proferire?
Potrebbe Faraone la sua fede tradire?

Pharaon *(à Moïse)*
Tremble!
Tout cède à mon empire.

Moïse
Ah! Que dis-tu?

Pharaon
Obéis en silence,
Ou ma vengeance.....

Sinaïde *(à Pharaon)*
Calmez votre fureur!

Aménophis *(à ses gardes)*
Qu'on entraîne l'imposteur!

Anaï *(à Aménophis)*
Qu'entends-je!

Pharaon *(à Moïse)*
Implore ma clémence,
Redoute ma fureur.

Moïse *(à Pharaon)*
Du Dieu que tout révère
Désarme la colère;
Il en est temps encor
Abjure ton erreur.

Pharaon *(à Moïse)*
Rentre dans la poussière,
Esclave téméraire;
Adore ma puissance
Et tombe à mes genoux.

Moïse
Dieu signale ta puissance
Sur celui qui t'offense,
Grand Dieu! fais éclater ton immortel courroux.

Pharaoh *(to Moses)*
Tremble!
Everything bows to my will.

Moses
Ah! What are you saying?

Pharaoh
Obey in silence,
Otherwise my vengeance.....

Sinaïde *(to Pharaoh)*
Calm your rage!

Aménophis *(to his guards)*
Drag the impostor away!

Anaï *(to Aménophis)*
What's that you are saying?

Pharaoh *(to Moses)*
Implore my forgiveness,
Tremble before my rage.

Moses *(to Pharaoh)*
Disarm the anger
Of the God whom all adore;
You still have time
To renounce your error.

Pharaoh *(to Moses)*
Back to the dust,
Impertinent slave;
Worship my power
And fall down before me.

Moses
God, make Your presence felt
To the man who offends You,
Great God! Let Your immortal anger break forth.

Pharao *(zu Moses)*
Zittere!
Alles untersteht meiner Macht.

Moses
Ah! Was sagst du?

Pharao
Gehorche und schweige,
Oder meine Rache.....

Sinaide *(zu Pharao)*
Besänftige deine Wut!

Amenophis *(zu seiner Wache)*
Führt den Betrüger ab!

Anai *(zu Amenophis)*
Was höre ich!

Pharao *(zu Moses)*
Flehe mich um Milde an,
Fürchte meine Wut.

Moses *(zu Pharao)*
Entwaffne den Zorn des Gottes,
Den alle verehren;
Noch ist Zeit,
Erkenne deinen Fehler.

Pharao *(zu Moses)*
Kehr zurück in den Staub,
Tollkühner Sklave;
Verehre meine Macht
Und falle mir zu Füßen.

Moses
Gott zeigt seine Macht
An dem, der ihn schmäht,
Großer Gott! lass deinen unsterblichen Zorn ausbrechen.

Faraone *(a Mosè)*
Trema!
Tutto cede al mio scettro.

Mosè
Ah! Che mai dici?

Faraone
Obbedisci in silenzio,
O la vendetta mia.....

Zinaide *(a Faraone)*
Deh, calma il tuo furor!

Amenofi *(alle sue guardie)*
Si arresti l'impostor!

Anaide *(ad Amenofi)*
Che mai sento!

Faraone *(a Mosè)*
Da me clemenza implora,
E temi il mio furor.

Mosè *(a Faraone)*
Del Dio che tutto adora
Tu disarma lo sdegno;
No, non è tardi ancor,
Pentiti del tuo error.

Faraone *(a Mosè)*
Ritorna nella polvere,
O schiavo temerario;
Adora il mio potere
E gettati al mio piè.

Mosè
Dio, mostra il tuo potere
Su colui che ti oltraggia,
Gran Dio! fai divampare la tua ira immortal.

(Moïse étend la main sur la pyramide à laquelle est appuyée la tente de Moïse.)

Pharaon
O ciel! que vois-je!

Sinaïde
O jour trop malheureux!

Aménophis
La terre s'ouvre!

Anaï, Aufide
Oh jour affreux!

Chœur général
Le ciel se couvre
D'un voile affreux.

(Le soleil s'obscurcit, la terre tremble, les arbres se brisent, la pyramide s'écroule et se transforme en volcan d'où s'échappe un ruisseau de lave enflammée qui semble inonder la plaine de Memphis.)

Moïse, Eliézer, Chœur des Hébreux
O race exécrable!
C'est Dieu qui t'accable;
Terrible, indomptable,
Sa main redoutable
Punit du coupable
Les noirs forfaits.

Tous
Quel désastre épouvantable!
O trouble, ô peine insupportable!
Sort déplorable!
Mortels regrets!

Fin du Premier Acte.

(Moses stretches his hand out towards the pyramid against which his tent is leaning.)

Pharaoh
Heavens! what do I see!

Sinaïde
O unlucky day!

Aménophis
The earth is rent apart!

Anaï, Aufide
O frightful day!

General chorus
The sky is covered
By a frightful veil.

(The sun is blacked out, the earth shakes, trees are snapped, the pyramid collapses and turns into a volcano spouting a river of burning lava that threatens to flood the plains of Memphis.)

Moses, Eliézer, Chorus of Hebrews
Vile race!
It is God who crushes you,
Terrible, untameable,
His frightful hand
Punishes the black crimes
Of the guilty.

All
What a terrifying disaster!
O anguish, O unbearable grief!
Deplorable fate!
Fatal regrets!

End of Act One.

(Moses streckt seine Hand zur Pyramide aus, an der sein Zelt steht.)

Pharao
Oh Himmel! Was sehe ich!

Sinaide
Oh Tag des Unglücks!

Amenophis
Die Erde tut sich auf!

Anai, Aufide
Oh schrecklicher Tag!

Allgemeiner Chor
Der Himmel bedeckt sich
Mit einem schrecklichen Schleier.

(Die Sonne verdunkelt sich, die Erde bebt, die Bäume fallen um, die Pyramide stürzt ein und verwandelt sich in einen Vulkan, dem ein gleißender Lavastrom entspringt, der die ganze Ebene von Memphis unter sich zu begraben scheint.)

Moses, Elieser , Chor der Israeliten
Oh abscheuliches Volk!
Gott überwältigt dich;
Furchtbar, unbezähmbar,
Straft seine grausige Hand
Die bösen Missetaten
Des Schuldigen.

Alle
Was für eine entsetzliches Unheil!
Oh Schmerz, oh unerträgliche Pein!
Beklagenswertes Los!
Tödlicher Schmerz!

Ende des Ersten Aufzug.

(Mosè stende la mano sulla piramide alla quale si addossa la sua tenda.)

Faraone
O Ciel! che vedo!

Zinaide
O giorno di sventura!

Amenofi
Si spalanca la terra!

Anaide, Aufidio
O giorno orrendo!

Coro generale
D'un velo sinistro
Il cielo si ricopre.

(Il sole s'oscura, la terra trema, si spezzano gli alberi, la piramide crolla e si trasforma in un vulcano, donde sgorga un torrente di lava fiammeggiante che sembra voler inondare la piana di Menfi.)

Mosè, Eleazaro, Coro degli Ebrei
O esecrabile razza!
E' Dio che ti colpisce;
Terribile, implacabile,
La sua mano tremenda
Or castiga dei rei
Gli empi misfatti.

Tutti
Qual catastrofe orrenda!
O angoscia, o insopportabil pena!
Ahi, lamentabil fato!
O mortali rimorsi!

Fine dell'Atto Primo.

Acte II.

SCENE I.
Galerie intérieure du palais de Pharaon. Pharaon, Sinaïde, Aménophis, Aufide, Grands de la cour, prêtres, guerriers, dispersés par groupes. La plus profonde obscurité règne sur la scène.

Chœur général
Ah! quel désastre! Oh ciel!
Qui nous délivrera
De cette sombre horreur!

Aménophis
Mes sens sont tous glacés.
Dieu, quel effroi mortel!
Ah, je succombe à ma douleur!

Pharaon
Cette effroyable nuit
Fait palpiter mon cœur.
Ah, je succombe à ma douleur!

Sinaïde
Du ciel par la prière
Apaisons la rigueur.

Chœur
Puissant Dieu d'Israel,
Frappe cet imposteur
Qui fit au roi trahir sa foi.

Pharaon
Je pleure et je maudis

Act II.

SCENE I.
A gallery in the royal palace. Pharaoh, Sinaïde, Aménophis, Aufide, grandees of the court, priests, warriors, arranged in groups. All the stage is plunged into the most profound darkness.

General chorus
Oh! what a disaster! Oh Heaven!
Who will deliver us
From this horror of darkness?

Aménophis
All my feelings are frozen,
God! what mortal terror!
Ah, I am overwhelmed with grief!

Pharaoh
This hideous night
Makes my heart tremble.
Ah, I am overwhelmed with grief!

Sinaïde
Let us appease the wrath of Heaven
With prayer.

Chorus
Powerful God of Israel,
Punish the impostor
Who led the King to break his word.

Pharaoh
Weeping, I curse my own

II. Aufguz

I. AUFTRITT

Innere Galerie im Palast des Pharao. Pharao, Sinaide, Amenophis, Aufide, Würdenträger des Hofs, Priester, Krieger in Gruppen. Die tiefste Dunkelheit herrscht über der Szene.

Allgemeiner Chor
Ah! Welch Unglück! Oh Himmel!
Wer wird uns
Von diesem düsteren Schrecken befreien!

Amenophis
Meine Sinne sind wie erstarrt.
Gott, welch tödliches Entsetzen!
Ah, den Schmerz ertrage ich nicht mehr!

Pharao
Diese schreckliche Nacht
Lässt mein Herz heftig schlagen.
Ah, den Schmerz ertrage ich nicht mehr!

Sinaide
Besänftigen wir durch Gebete
den Zorn des Himmels.

Chor
Mächtiger Gott Israels,
Strafe den Verführer,
Der den König wortbrüchig machte.

Pharao
Ich beweine und verdamme

Atto II.

SCENA I.

Galleria interna del palazzo di Faraone. Faraone, Zinaide, Amenofi, Aufidio, dignitari della corte, sacerdoti, guerrieri, variamente raggruppati. L'oscurità più profonda regna sulla scena.

Coro generale
Ah! qual rovina! O Cielo!
Chi ci libererà
Da questo cupo orrore!

Amenofi
Mi s'agghiacciano i sensi.
Dio, qual rigor di morte!
Ah, di dolore io vengo meno!

Faraone
In questa orrida notte
Il cuor mi palpita.
Ah, di dolore io vengo meno!

Zinaide
Con la preghiera si plachi
L'ira del Cielo.

Coro
Dio d'Israel possente,
Castiga il seduttore
Che al re fece tradir la sua promessa.

Faraone
Io piango e maledico

Ma trop funeste erreur
Du trouble qui m'accable
N'augmentez pas l'horreur.

Aménophis *(à part)*
O peine insupportable!
Le remord me poursuit.

Sinaïde
O sort épouvantable
Ah quelle affreuse nuit.

Chœur *(aux genoux de Pharaon)*
De tes enfants, seigneur, ranime l'espérance,
Respecte la puissance
Du Dieu qui nous poursuit.

Pharaon *(à sa suite)*
Qu'on appelle Moïse.

Aménophis
Qu'entends-je!

Sinaïde
Ciel!....
Ah! vous comblez vos vœux!

Chœur
Douce surprise, Moïse, Moïse.

Pharaon
Allez, qu'on l'introduise.

Aménophis
Ordre fatal!

Sinaïde
J'espère.

Chœur
Un doux rayon d'espoir luit encore à nos yeux.

Too baneful mistake;
Do not increase the horror
Of the woes that are crushing us.

Aménophis *(aside)*
O intolerable sorrow!
I am haunted by remorse.

Sinaïde
O frightful destiny,
Ah, what a horrible night.

Chorus *(kneeling before Pharaoh)*
Lord, encourage your children to hope.
Respect the power
Of the God who is punishing us.

Pharaoh *(to his followers)*
Let Moses be summoned.

Aménophis
What do I hear!

Sinaïde
Heaven!....
Ah! you will fulfil your promises!

Chorus
Moses, what a delightful surprise.

Pharaoh
Let him come in, then.

Aménophis
Fatal order!

Sinaïde
I am full of hope.

Chorus
A sweet ray of hope unfolds before our eyes.

Meinen verhängnisvollen Irrtum
Steigert nicht den Schrecken
Des Leids, das mich bedrückt.

Amenophis *(zur Seite)*
Oh unerträgliches Leid!
Das Gewissen verfolgt mich.

Sinaide
Oh schreckliches Geschick
Was für eine unheimliche Nacht.

Chor *(zu Füßen des Pharao)*
Herr, nähre die Hoffnung deiner Kinder
Hab Ehrfurcht vor der Macht
Des Gottes, der uns verfolgt.

Pharao *(zu seinem Gefolge)*
Man rufe Moses.

Amenophis
Was höre ich!

Sinaide
Himmel!....
Ah! Ihr erfüllt Euer Versprechen!

Chor
Freudige Überraschung, Moses, Moses.

Pharao
Schnell, bringt ihn herein.

Amenophis
Verhängnisvoller Befehl!

Sinaide
Noch hoffe ich.

Chor
Ein leichter Hoffnungsschimmer leuchtet noch vor uns.

Il mio error troppo funesto;
Della doglia che mi opprime
Non aggravate l'orrore.

Amenofi *(a parte)*
O intollerabil pena!
Mi perseguita il rimorso.

Zinaide
O spaventoso fato!
Ah, qual notte d'orror!

Coro *(ai piedi di Faraone)*
Dei tuoi figli, o signore, rianima la speranza,
Rispetta la possanza
Del Dio che ci castiga.

Faraone *(al suo seguito)*
Che si chiami Mosè.

Amenofi
Che ascolto!

Zinaide
O Cielo!....
Ah! tu mantieni la promessa!

Coro
O lieto annuncio! Mosè, Mosè.

Faraone
Orsù, fatelo entrare.

Amenofi
O fatale comando!

Zinaide
Ancora spero.

Coro
Di speme un dolce raggio ancor riluce.

Aménophis *(à Pharaon)*
Fatal danger, ô peine amère,
Ah, le sort trahit nos vœux.

Chœur général
Puissant Dieu d'Israel
De cette affreuse nuit
Dissipe enfin l'horreur.
Fais trêve à la rigueur
Pardonne notre erreur
Dieu tout puissant!

Aménophis *(to Pharaoh)*
Fatal danger, O bitter pang,
Fate rejects our prayers.

General chorus
Powerful God of Israel,
Dissolve the horror
Of this frightful night, at last.
Relieve us from your severity
Pardon our wrongdoings
All-powerful God!

SCÈNE II.
Les mêmes, Moïse, Eliézer, Aufide.

Moïse
Ta voix m'appelle, eh bien, que me veux-tu?

Sinaïde *(à part)*
Quel langage sévère!

Pharaon
Sous le poids du malheur tout ce peuple abattu
Implore ton secours.....

Aménophis
Je frémis de colère.

Moïse *(à Pharaon)*
Par des serments trompeurs qu'un jour dicte et détruit,
Esclave du prêtre Osiride,
Prétendrais-tu, perfide,
Braver encore le Dieu qui te poursuit?

Aménophis *(à part)*
Quel outrage!

SCENE II.
The above, with Moses, Eliézer, Aufide.

Moses
You have summoned me, well, what do you want of me?

Sinaïde *(aside)*
How severe his words are!

Pharaoh
All these people, crushed beneath the weight of misfortune
Implore your help.....

Aménophis
I am trembling with rage.

Moses *(to Pharaoh)*
Slave of the priest Osiride,
Do you still intend, faithless man,
The defy the God who punishes you
With deceitful vows, made and unmade in one and the same day?

Aménophis *(aside)*
What an outrage!

Amenophis *(zu Pharao)*
Verhängnisvolle Gefahr, oh bittere Pein,
Ah, das Geschick enttäuscht unsere Wünsche.

Allgemeiner Chor
Mächtiger Gott Israels
Zerstreue endlich den Schrecken
Dieser fürchterlichen Nacht.
Unterlass deinen Zorn
Verzeih unseren Fehler,
Allmächtiger Gott!

Amenofi *(a Faraone)*
O fatale periglio, ahi pena amara!
Tradisce il fato i nostri voti.

Coro generale
Dio d'Israel possente,
Di questa trista notte
Dissipa alfin l'orror.
Sospendi il tuo rigor,
Perdona il nostro error,
Onnipotente!

II. AUFTRITT
Die selben, Moses, Elieser, Aufide.

SCENA II.
Gli stessi, Mosè, Eleazaro, Aufidio.

Moses
Du rufst mich, nun gut, was willst du von mir?

Sinaide *(zur Seite)*
Was für eine herbe Sprache!

Pharao
Unter dem Gewicht des Unglücks fleht
Dieses unterdrückte Volk um deine Hilfe.....

Amenophis
Ich zittere vor Wut.

Moses *(zu Pharao)*
Mit falschen Schwüren, am selben Tag getan und gebrochen,
Willst du, treuloser Sklave
Des Priesters Osiris, noch dem Gott,
Der dich verfolgt, trotzen?

Amenophis *(zur Seite)*
Was für eine Beleidigung!

Mosè
La tua voce mi appella; ebben, che cerchi?

Zinaide *(a parte)*
Che linguaggio severo!

Faraone
Sotto il peso delle sciagure questo popolo oppresso
Implora il tuo soccorso.....

Amenofi
Io fremo di sdegno.

Mosè *(a Faraone)*
Con giuramenti mendaci, fatti e disfatti in un giorno,
Tu, schiavo del prete Osiride,
Pretenderesti, o perfido,
Sfidare ancora il Dio che ti castiga?

Amenofi *(a parte)*
Che oltraggio!

Pharaon
Séduit par la fatale adresse d'un perfide imposteur
Souvent je le confesse je t'ai manqué de foi;
Mais confus..... agité, je reconnais mes torts.
Si ta main nous délivre
Et dissipe l'horreur de cette obscurité,
Je te laisse partir, les tiens pourront te suivre.

Sinaïde *(à Moïse)*
Doux espoir.....

Aménophis
Je frémis!

Moïse *(à Pharaon)*
Du divin Créateur
Pour toi je veux encore implorer la clémence.

Eliézer *(à Pharaon)*
Mais songe bien que Dieu lit dans ton cœur.

Moïse
Redoute sa vengeance.

Eliézer
Crains sa juste fureur.

Aménophis
Quel orgueil!

Moïse
Pharaon, promets-tu?

Pharaon
Je le jure.

Moïse
Malheur, malheur à toi
Si ta bouche parjure osait encore.....

Pharaoh
Misled by the fateful persuasions of a treacherous impostor
I confess that I have often broken my promises to you;
But I was confused, agitated, I recognize my own mistakes.
If your hand delivers us
And dissolves the horror of this darkness,
I will let you go, and your people may follow you.

Sinaïde *(to Moses)*
Sweet hope.....

Aménophis
I am furious!

Moses *(to Pharaoh)*
I will implore
The Divine Creator to have mercy on you once more.

Eliézer *(to Pharaoh)*
But remember that God reads within your heart.

Moses
Dread His vengeance!

Eliézer
Fear His just rage.

Aménophis
What pride!

Moses
Pharaoh, do you promise?

Pharaoh
I swear it!

Moses
Curses on you
If your faithless lips should ever again.....

Pharao
Verführt durch falschen Rat eines ruchlosen Betrügers
War ich oft, ich gestehe es, ungläubig;
Aber verwirrt..... erregt, erkenne ich meine Fehler.
Wenn deine Hand uns befreit
Und den Schrecken dieser Dunkelheit zerstreut,
Lass ich dich ziehen, und die deinen können dir folgen.

Sinaide *(zu Moses)*
Süße Hoffnung.....

Amenophis
Ich zittere!

Moses *(zu Pharao)*
Für dich will ich noch einmal
Gott den Schöpfer um Gnade anflehen.

Elieser *(zu Pharao)*
Bedenke, dass Gott in deinem Herzen liest.

Moses
Fürchte seine Rache.

Elieser
Fürchte seine gerechte Wut.

Amenophis
Welcher Hochmut!

Moses
Versprichst du es, Pharao?

Pharao
Ich schwöre es.

Moses
Unglück, Unglück über dich
Wenn dein falscher Mund es wagt.....

Faraone
Sedotto dal fatale consiglio di un perfido impostore,
Sovente, lo confesso, ti ho mancato di fede;
Ma confuso..... agitato, riconosco i miei torti.
Se la tua mano ci riscuote
E dissipa l'orrore di questa oscurità,
Ti lascerò partire, e i tuoi potran seguirti.

Zinaide *(a Mosè)*
Dolce speranza.....

Amenofi
Io fremo!

Mosè *(a Faraone)*
Del Creator divino
Per te io voglio ancora implorar la clemenza.

Eleazaro *(a Faraone)*
Ma attento; Dio sa leggerti nel cuore.

Mosè
Temi la sua vendetta.

Eleazaro
Temi il giusto suo furor.

Amenofi
Che arroganza!

Mosè
Prometti, o Faraone?

Faraone
Io lo giuro.

Mosè
Sventura a te, sventura,
Se il tuo labbro spergiuro ancora osasse.....

Pharaon
Non..... compte sur ma foi.

Moïse
Arbitre suprême du Ciel et de la terre.
O toi, Dieu tout-puissant
Qu'on révère et qu'on aime,
Qui punis le coupable et sauves l'innocent;
Roi des roi, qui des ans précédas la naissance;
Source de vérité,
Dieu juste, adorable, immense,
Qui d'un peuple endurci punis l'impiété,
Pardonne leur offense,
Ecoute ma prière,
Et du sein de la nuit
Dont l'horreur les poursuit
A l'instant fais jaillir des torrents de lumière.
(La lumière reparaît.)

Sinaïde, Eliézer, Aménophis, Pharaon, Chœur
Ah! quel prodige incomparable!
Il nous rend la lumière.

Moïse, Eliézer, Sinaïde
O toi dont la clémence
Apaise leur souffrance,
Ta gloire et ta puissance
Egalent ta bonté!

Aménophis *(à part)*
Malheur à qui l'offense
Tout cède à sa puissance;
Mon cœur maudit en silence
Sa gloire et sa bonté!

Pharaon *(à part)*
O toi dont la clémence
Termine ma souffrance,
Ta gloire et ta puissance
Egalent ta bonté.

Pharaoh
No..... trust my honour.

Moses
Supreme Judge of Heaven and Earth.
O all-powerful God
Whom we revere and whom we love,
Who punishes the guilty and saves the innocent,
King of Kings, who was before the birth of time,
Fountain of truth,
Merciful God, immense and worthy of adoration,
Who punishes the godlessness of a callous nation,
Forgive their sin,
Hear my prayer,
And from the bosom of the night
Whose horror has afflicted them
Let torrents of light break forth at once.
(Light is restored.)

Sinaïde, Eliézer, Aménophis, Pharaoh, Chorus
Ah! what an unprecedented miracle!
He gives us back the light.

Moses, Eliézer, Sinaïde
O You, whose mercy
Eases their sufferings,
Your power and Your glory
Equal Your goodness!

Aménophis *(aside)*
Cursed be those who forget the insult to us
When they see his power;
Silently my heart curses
His glory and his goodness!

Pharaoh *(aside)*
O You, whose mercy
Puts an end to my suffering,
Your power and Your glory
Are matched by Your goodness!

Pharao
Nein..... verlass dich auf meine Worte.

Moses
Höchster Richter des Himmels und der Erde.
Oh du, Allmächtiger Gott
Verehrt und geliebt,
Der du die Schuldigen bestrafst und die Unschuldigen rettest;
König der Könige, vor aller Zeit geboren;
Quell der Wahrheit,
Gerechter, angebeteter, großer Gott,
Der du die Gottlosigkeit des verhärteten Volks bestrafst,
Verzeih ihre Beleidigung,
Erhöre mein Gebet,
Und lass aus der Nacht,
Deren Schrecken uns verfolgen,
Die Lichtstrahlen entspringen.
(Er wird Licht.)

Sinaide, Elieser, Amenophis, Pharao, Chor
Ah! Unglaubliches Wunder!
Er gibt uns das Licht zurück.

Moses, Elieser, Sinaide
Oh du, dessen Gnade
Ihr Leiden besänftigt,
Dein Ruhm und dein Macht
Sind gleich deiner Güte!

Amenophis *(zur Seite)*
Unglück dem, der ihn schmäht
Alles unterliegt seiner Macht;
Mein Herz verflucht insgeheim
Seinen Ruhm und seine Güte!

Pharao *(zur Seite)*
Oh du, dessen Gnade
Mein Leiden beendet,
Dein Ruhm und deine Macht
Sind gleich deiner Güte.

Faraone
No..... conta sulla mia parola.

Mosè
Supremo reggitore del cielo e della terra,
Onnipotente Iddio
Riverito ed amato,
Che il reo castighi e salvi l'innocente;
Re dei re, nato prima di tutti i secoli;
Fonte di verità,
Adorabile Iddio, giusto ed immenso,
Che d'un popolo ostinato punisci l'empietà,
Perdona il lor peccato,
Odi la mia preghiera,
E dal sen della notte
Che d'orror li percuote
Fai scaturir d'un subito dei torrenti di luce.
(La luce riappare.)

Zinaide, Eleazaro, Amenofi, Faraone, Coro
Ah! prodigio senza pari!
Egli ci rende la luce.

Mosè, Eleazaro, Zinaide
O tu, la cui clemenza
Placa la loro sofferenza,
La tua gloria e la potenza
Son pari alla bontà!

Amenofi *(a parte)*
Sciagura a chi l'offende,
Tutto cede alla sua potenza;
Il mio cuore maledice in silenzio
La sua gloria e la bontà!

Faraone *(a parte)*
O tu, la cui clemenza
Mette fine alla mia sofferenza,
La tua gloria e la potenza
Son pari alla bontà.

Eliézer
Roi d'Egypte.

Moïse
Et vous peuple.

Eliézer
Au jour qui vous éclaire,
Ouvrez enfin les yeux.

Moïse
Adorez l'Eternel, abjurez les faux dieux.

Pharaon
Hébreux, cette nuit même
Au Maître qui vous guide,
Dans le désert aride,
Allez porter vos vœux.

Aménophis
Songez mon père.

Sinaïde
Ah, crains le courroux céleste.

Moïse
Impie!

Eliézer
Dieu punit les pervers.

Sinaïde
Ah! craignez sa colère.

Pharaon
Oui, je brise leurs fers.

Aménophis
Quoi! vous craignez.....

Eliézer
King of Egypt!

Moses
And you, good people.

Eliézer
Open your eyes at last
To the day that gives you light.

Moses
Worship the Eternal One, renounce your false gods.

Pharaoh
Hebrews, this very night
Go carry your prayers
To the Lord who guides you
In the arid desert.

Aménophis
Reflect, father.

Sinaïde
Ah, beware the wrath of Heaven.

Moses
Unbeliever!

Eliézer
God punishes the obstinate.

Sinaïde
Ah! beware the wrath of Heaven!

Pharaoh
Yes, I will loose their chains.

Aménophis
What! are you afraid.....

Elieser
König Ägyptens.

Moses
Und du, Volk.

Elieser
Öffnet eure Augen
Dem Licht, das euch erleuchtet.

Moses
Betet den Ewigen an, verlasst die falschen Götter.

Pharao
Israeliten, noch heute Nacht bringt ihr
Dem Herrn, der euch
Durch die dürre Wüste führt,
Eure Gebete.

Amenophis
Überlege, mein Vater.

Sinaide
Ah, fürchte den himmlischen Zorn.

Moses
Gottloser!

Elieser
Gott bestraft die Bösen.

Sinaide
Ah! fürchtet seinen Zorn.

Pharao
Ja, ich zerbreche eure Fesseln.

Amenophis
Was! Ihr fürchtet.....

Eleazaro
Re d'Egitto.

Mosè
E tu, popolo.

Eleazaro
Al giorno che vi illumina,
Aprite gli occhi alfin.

Mosè
Adorate l'Eterno, abiurate i falsi Dèi.

Faraone
Ebrei, questa notte stessa
Al Signor che vi guida,
Nell'arido deserto
Porterete le vostre preghiere.

Amenofi *(a Faraone)*
Pensaci, padre mio!

Zinaide
Ah, paventa lo sdegno del Cielo!

Mosè
Empio!

Eleazaro
Dio punisce i malvagi.

Zinaide
Ah! temi la sua collera.

Faraone
Sì, spezzo i loro ceppi.

Amenofi
Che cosa? tu paventi.....

Eliézer
Crains le courroux céleste.

Ensemble, excepté Aménophis
Les dieux font trêve
A leur colère
Un jour prospère
Paraît à nos yeux.

Aménophis *(à part)*
Dieu redoutable,
Ta loi m'accable,
Sort déplorable!
O jour affreux!
Mon cœur succombe
A sa misère.
O peine amère,
O jour affreux!

Tous, excepté Aménophis
Douce allégresse,
O sort prospère,
Tout nous annonce
Un calme heureux.

(Tout le monde sort, excepté Pharaon et Aménophis.)

SCENE III.
Pharaon, Aménophis.

Pharaon
Vous avez entendu quelle est ma volonté,
Apprenez maintenant quelle est mon espérance.
Il est temps que l'hymen vous soumette à ses lois,
Une jeune princesse a qui le sang nous lie,
La fille du roi d'Assyrie,
Etait digne de votre choix:
Vous obtenez sa main et de cette alliance,
D'Elegyne et d'Aménophis,

Eliézer
Beware the wrath of Heaven.

Ensemble – all except Aménophis
The Gods stay
Their wrath;
A fortunate day
Dawns before our eyes.

Aménophis *(aside)*
Formidable God,
I am crushed by Your commandment,
What a cruel fate!
O frightful day!
My heart is bowed down
By suffering,
O bitter pain,
O frightful day!

All except Aménophis
O sweet happiness,
O happy destiny,
Everything promises us
Pleasant tranquillity.

(All except Pharaoh and Aménophis leave.)

SCENE III.
Pharaoh, Aménophis.

Pharaoh
You have heard my will and pleasure,
Now learn what are my hopes.
It is high time you got married;
A young princess, a blood relation of ours,
The King of Syria's daughter,
Is an excellent choice for you;
She is yours, and today
I must announce to the people of Memphis

Elieser
Fürchte den himmlischen Zorn.

Soli, außer Amenophis
Die Götter lassen ihren Zorn.
Ein schöner Tag
Öffnet sich vor
Unseren Augen.

Amenophis *(zur Seite)*
Furchtbarer Gott,
Dein Gesetz bedrückt mich,
Beklagenswertes Geschick!
Oh schrecklicher Tag!
Mein Herz erträgt die
Not nicht mehr.
Oh bittere Pein,
Oh schrecklicher Tag!

Alle, außer Amenophis
Süße Freude,
Oh gütiges Geschick,
Alles verkündet uns eine
Glückliche Ruhe.

(Alle treten ab, außer Pharao und Amenophis.)

III. AUFTRITT
Pharao, Amenophis.

Pharao
Meinen Willen hast du gehört,
Vernimm nun meine Hoffnung.
Es ist an der Zeit, dass Hymenäus dich bindet.
Eine junge Prinzessin, uns durch Blut verbunden,
Die Tochter des Königs von Assyrien,
Ist deiner Wahl würdig:
Du bekommst ihre Hand, und die Verlobung
Von Elegyne und Amenophis

Eleazaro
Paventa lo sdegno del Cielo.

Soli, eccetto Amenofi
Gli Dèi sospendono
Il loro sdegno,
Un fausto giorno
Appare ai nostri occhi.

Amenofi *(a parte)*
Temuto Iddio,
La tua legge mi opprime,
O fato lacrimevole!
O giorno di terror!
Il cuor soccombe
Alla sventura.
O pena amara,
O giorno di terror!

Tutti, eccetto Amenofi
Dolce allegrezza,
Prospera sorte;
Placida calma
Si annuncia a noi.

(Escono tutti, meno Faraone e Amenofi.)

SCENA III.
Faraone, Amenofi.

Faraone
Già udisti la mia volontà,
Apprendi ora qual sia la mia speranza.
E' tempo ormai che Imeneo ti stringa coi suoi nodi,
Una giovane principessa, a noi congiunta per sangue,
La figlia del re d'Assiria,
Era degna della tua scelta:
La sua mano ti è concessa, e di queste nozze
Fra Elegina e Amenofi

Je dois au peuple de Memphis,
Donner aujourd'hui connaissance
Vous vous taisez,
D'où nait le trouble, où je vous vois?

Aménophis
Moment fatal!.... que faire?
Hélas!.... Il faut me taire.
Le sort m'accable, ô peine amère,
Mon cœur succombe à sa douleur.
Ah! Plaignez ma misère!

Pharaon
Le ciel toujours contraire
Met fin à sa colère,
Il te rendra bientôt, j'espère,
Le calme et le bonheur.
Et ce bienfait doit ranimer ton cœur.

Aménophis
Ah! plaignez ma misère.

Pharaon
Quel est donc ce mystère?

Aménophis
Oh ciel, je dois me taire.

Pharaon
Parle!

Aménophis
Ce mystère
Doit mourir avec moi.

Pharaon
Quel est donc ce mystère?
De grâce, explique-toi!
Parle, mon fils!

The news of this engagement
Between Elegyne and Aménophis.
You are silent,
What is the matter with you?

Aménophis
O fatal moment!.... What can I do?
Alas!.... I must keep my secret.
Destiny overwhelms me, O bitter pain,
My heart is crushed beneath its weight of sorrow.
Ah! pity my misery!

Pharaoh
Heaven, till now against us
Has ceased to plague us;
Soon God will restore to you
Your peace of mind and happiness, I hope.
And this good news should make your heart glad.

Aménophis
Ah! pity my misery.

Pharaoh
What is all this mystery?

Aménophis
O Heavens, I must keep my secret.

Pharaoh
Speak!

Aménophis
This secret
Must die with me.

Pharaoh
What is all this mystery?
Be so good as to explain!
Speak, my son!

Möchte ich heute dem Volk von Memphis
Bekannt geben.
Aber du schweigst,
Woher rührt die Sorge, die ich in dir sehe?

Amenophis
Verhängnisvoller Augenblick!.... Was soll ich tun?
Ach!.... Ich muss schweigen.
Das Schicksal bedrückt mich, oh bittere Pein,
Mein Herz erträgt seinen Schmerz nicht mehr.
Ach! Habt Mitleid mit meiner Not!

Pharao
Der immer widrige Himmel
Beendet seinen Zorn,
Er gibt dir bald, hoffe ich,
Ruhe und Glück.
Und diese Wohltat wird dein Herz erleichtern.

Amenophis
Ach! habt Mitleid mit meiner Not.

Pharao
Was für ein Geheimnis ist das?

Amenophis
Oh Himmel, ich muss schweigen.

Pharao
Sprich!

Amenophis
Das Geheimnis
Muss mit mir sterben.

Pharao
Was für eine Geheimnis ist das?
Bitte, erklär dich!
Sprich, mein Sohn!

Io devo al popolo di Menfi
Dare oggi l'annuncio.
Ma tu stai muto,
Donde nasce il turbamento che vedo in te?

Amenofi
Fatal momento!.... che fare?
Ahimè!.... Devo tacer.
Il fato si accanisce, o pena amara!
Il cuore mio soccombe pel dolore.
Ah! Compatisci la mia miseria!

Faraone
Il Cielo ognora ostile
Ha deposto la collera.
Ti renderà ben presto, così spero,
Calma e felicità; cotal favore
Il cuor dovrebbe rallegrarti.

Amenofi
Ah! Compatisci la mia miseria!

Faraone
Che mistero è mai questo?

Amenofi
Oh Ciel, devo tacere.

Faraone
Parla!

Amenofi
Tale mistero
Deve morir con me.

Faraone
Che mistero è mai questo?
Or spiegati, di grazia!
Parla, mio caro figlio!

Aménophis *(à part)*
O ciel! que mon martyre
Apaise ta rigueur!
Grands dieux, voulez-vous
Que j'expire d'amour et de douleur?

Pharaon *(à part)*
Quel trouble, quel délire
S'empare de son cœur?
Viens dans les bras d'un père,
Tu dois m'ouvrir ton cœur.

Aménophis
Mais du destin contraire
Il faut braver la fureur.

Pharaon *(à part)*
De cet affreux mystère
Il faut sonder l'horreur.

(Pharaon sort.)

SCENE IV.
Aménophis.

Aménophis
Quel abîme de maux
Quel déplorable sort
Tout me poursuit, hélas
Tout accroît ma misère
Que vais-je devenir
Que résoudre, que faire
Moi trahir Anaï?
Non, non plutôt la mort.

SCENE V.
Aménophis, Sinaïde, dames et seigneurs de la cour.

Aménophis *(aside)*
Oh Heaven! May my suffering
Placate your anger!
Great gods, do you want me
To die of love and sorrow?

Pharaoh *(aside)*
What passion, what madness,
Has taken hold of his heart?
Come to your father's arms,
You must tell me everything.

Aménophis
But I must defy the anger
Of adverse fate.

Pharaoh *(aside)*
I must get to the bottom
Of the frightful mystery.

(Exit Pharaoh.)

SCENE IV.
Aménophis.

Aménophis
What an abyss of misfortunes,
What a ghastly fate,
All is against me, alas,
Everything increases my misery.
What will become of me?
What can I resolve, what can I do?
Can I betray Anaï?
No, I should rather die.

SCENE V.
Aménophis, Sinaïde, lords and ladies of the court.

Amenophis *(zur Seite)*
Oh Himmel! Möge meine Qual
Deine Strenge besänftigen!
Große Götter, soll ich
Vor Liebe und Schmerz verschmachten?

Pharao *(zur Seite)*
Welche Sorge, welcher Wahn
Bemächtigt sich seines Herzens?
Komm in die Arme deines Vaters,
Du musst mir dein Herz öffnen.

Amenophis
Aber ich muss der Wut
Des widrigen Schicksals trotzen.

Pharao *(zur Seite)*
Den Schrecken dieses grausamen
Geheimnisses Muss ich erkennen.

(Pharao tritt ab.)

IV. AUFTRITT
Amenophis.

Amenophis
Welcher Abgrund des Übels,
Welch beklagenswertes Geschick.
Alles verfolgt mich, ach,
Alles vergrößert meine Not.
Was wird aus mir,
Was soll ich beschließen, was tun?
Soll ich Anai verraten?
Nein, eher gehe ich in den Tod.

V. AUFTRITT
Amenophis, Sinaide, Hofleute.

Amenofi *(a parte)*
O Ciel! Che il mio tormento
Ammansi il tuo rigore!
Possenti Dèi, volete
Che io muoia d'amore e di dolore?

Faraone *(a parte)*
Qual pena, qual delirio
Gli occupa l'anima?
Vieni tra le braccia di un padre,
Devi aprirmi il tuo cuore.

Amenofi
Ma del destino avverso
Devo sfidare il furore.

Faraone *(a parte)*
Di tal cupo mistero
Devo sondar l'orrore.

(Faraone parte.)

SCENA IV.
Amenofi.

Amenofi
Quale abisso di mali
Quale tristo destino!
Tutto mi è contro, ahimè,
Tutto accresce la mia miseria.
Che mai sarà di me,
Che risolver, che fare?
Io tradire Anaide?
No, piuttosto la morte.

SCENA V.
Amenofi, Zinaide, dame e signori della corte.

Sinaïde
Eh quoi! mon fils, quand tout s'apprête
De la reine des cieux à célébrer la fête,
Vous restez étranger aux soins d'un si grand jour!

Aménophis
Vous connaisez mon cœur.....

Sinaïde
Je connais votre amour.
Je sais quel est l'espoir où votre âme se livre.

Aménophis
Sans Anaï je ne puis vivre.

Sinaïde
Le devoir vous présente un plus noble lien;
Je respecte Moïse, et son Dieu fut le mien:
Pour vous j'ai le cœur d'une mère;
Mais songez à l'état, songez à votre père;
Votre amour les trahit tous deux.
Hériter du pouvoir suprême,
En vous perdant vous-même,
Vous perdez Anaï, Moïse, et les Hébreux.

Sinaïde *(à Aménophis)*
Ah! d'une tendre mère
Ecoute la prière;
Triomphe de toi-même et comble enfin,
Comble mon espoir, calme ma peine amère,
Sois fidèle à l'honneur, au devoir.

Chœur
Ah! d'une auguste mère
Comblez enfin l'espoir.

Sinaïde
Sois fidèle à la gloire, à l'état, à l'honneur.

Aménophis *(à part)*
Non, l'amour seul m'enflamme

Sinaïde
What! my son, when everyone is getting ready
To celebrate the feast of the Queen of Heaven,
You alone remain apart from the responsibilities of the great day!

Aménophis
You know my heart.....

Sinaïde
I know about your love.
I know the hope that inspires your soul.

Aménophis
I cannot live without Anaï.

Sinaïde
Duty offers you a nobler union.
I respect Moses, he and I share the same God:
I feel for you all that a mother feels;
But think of the State, think of your father;
Your love is treason to them both.
Heir to the supreme power,
If you lose yourself
You will also lose Anaï, Moses and the Hebrews.

Sinaïde *(to Aménophis)*
Ah! hear the prayer
Of a loving mother;
Master your emotions, and fulfil,
Fulfil at last all my hopes, soothe my bitter pain,
Be true to your honour, to you duty.

Chorus
Ah! fulfil at last the hopes
Of your royal mother.

Sinaïde
Be true to glory, to the State, to your honour.

Aménophis *(aside)*
No, love alone inspires me

Sinaide
Was, mein Sohn, wenn alle sich anschicken
Das Fest der Himmelskönigin zu feiern,
Berührt dich ein so großer Tag nicht!

Amenophis
Ihr kennt mein Herz.....

Sinaide
Ich kenne Eure Liebe,
Ich weiß, welche Hoffnung Euer Herz hegt.

Amenophis
Ohne Anai kann ich nicht leben.

Sinaide
Die Pflicht erlegt Euch ein edleres Band auf;
Ich schätze Moses, und sein Gott war der meine:
Für Euch empfinde ich wie eine Mutter;
Aber denkt an den Staat, an Euren Vater;
Eure Liebe verrät alle beide.
Erbe der höchsten Gewalt,
Wenn Ihr Euch selbst verliert,
Verliert Ihr Anai, Moses und die Israeliten.

Sinaide *(zu Amenophis)*
Ach! Erhöre die Bitten
Einer zärtlichen Mutter;
Überwinde dich selbst und erfülle
Meine Hoffnung, lindere meine bittere Pein,
Folge der Ehre, der Pflicht.

Chor
Ah! Erfülle die Hoffnung
Einer würdigen Mutter.

Sinaide
Folge dem Ruhm, dem Staat, der Ehre.

Amenophis *(zur Seite)*
Nein, nur die Liebe entflammt mich

Zinaide
Ebbene! figlio mio, quando tutto si appresta
Di Iside regina a celebrar la festa,
Tu solo resti estraneo alle cure di un sì gran giorno!

Amenofi
Tu conosci il mio cuore.....

Zinaide
Io conosco il tuo amore,
E so quale speranza tu nutri in fondo all'anima.

Amenofi
Senza Anaide vivere non posso.

Zinaide
Il dover ti propone un più nobile nodo.
Io rispetto Mosè, il suo Dio fu un tempo il mio:
Ho per te cuor di madre,
Ma pensa al regno, pensa a tuo padre;
Con il tuo amore entrambi tu tradisci.
Erede del potere supremo,
Se tu perdi te stesso,
Perdi Anaide, Mosè, e tutto Israele.

Zinaide *(ad Amenofi)*
Ah! d'una madre tenera
Ascolta la preghiera;
Trionfa su te stesso, e adempi alfine
Le mie speranze, calma la mia amara pena,
Sii fedele all'onore, al dovere.

Coro
Ah! della madre augusta
adempi alfin la speme.

Zinaide
Sii fedele alla gloria, al regno, all'onore.

Amenofi *(a parte)*
No, solo amor m'infiamma

Et règne dans mon cœur,

Sinaïde
Ah! d'une tendre mère
Ecoute la prière;
Triomphe de toi-même et calme ma douleur!
Tu gardes le silence
Et laisses couler mes pleurs!

Aménophis
J'aspire à la vengeance:
Moïse qui m'offense
Doit payer nos malheurs.

Sinaïde
Qu'entends-je! quel délire!
Mon fils.....

Aménophis
Bravons l'empire
De ce fourbe inhumain.

Sinaïde
Ah! bannis de ton âme
Un funeste dessein.

Aménophis *(à part)*
Cet imposteur infâme
Doit périr de ma main.

Sinaïde
Ciel!

Chœur *(dans la coulisse)*
Allons, allons au temple
Fêter la mère des dieux!
Du haut des cieux,
Isis nous contemple.
Allons offrir nos vœux.

And reigns within my heart.

Sinaïde
Ah! hear the prayer
Of a loving mother;
Master your emotions and soothe my sorrow!
You do not answer me,
You just let me go on crying.

Aménophis
Vengeance is my mission:
Moses, who insults me,
Must pay for all that we have suffered.

Sinaïde
What are you saying! What madness!
My son.....

Aménophis
Let us defy the power
Of this inhuman charlatan.

Sinaïde
Ah! banish all thoughts of such a wicked plan
From your soul.

Aménophis *(aside)*
This shameful impostor
Shall perish by my hand.

Sinaïde
Heaven!

Chorus *(backstage)*
Come, let us go to the temple
To pay tribute to the Mother of the Gods!
From the Heavens above
Isis is watching us.
Let us go to offer our prayers.

Und herrscht in meinem Herzen.

Sinaide
Ach! Erhöre das Bitten
Einer zärtlichen Mutter;
Überwinde dich selbst und lindere meinen Schmerz!
Du schweigst
Und lässt meine Tränen fließen!

Amenophis
Ich dränge nach Rache:
Moses, der mich geschmäht hat,
Soll für unser Unglück zahlen.

Sinaide
Was höre ich! Du bist von Sinnen!
Mein Sohn.....

Amenophis
Trotzen wir der Macht
Dieses unmenschlichen Betrügers.

Sinaide
Ah! Lösch aus deiner Seele
Den unheilvollen Plan.

Amenophis *(zur Seite)*
Dieser treulose Betrüger
Soll durch meine Hand sterben.

Sinaide
Himmel!

Chor *(hinter den Kulissen)*
Gehen wir, gehen wir zum Tempel
Und feiern wir die Mutter der Götter!
Aus dem Himmel
Betrachtet uns Isis.
Richten wir unsere Gebete an sie.

E regna nel mio cuore.

Zinaide
Ah! d'una madre tenera
Ascolta la preghiera;
Trionfa su te stesso e calma il mio dolore!
Ma tu rimani muto
E qui mi lasci in pianto!

Amenofi
Io bramo la vendetta:
Mosè, che m'ha oltraggiato,
Deve pagare le nostre sventure.

Zinaide
Che ascolto! qual delirio!
Figlio mio.....

Amenofi
Sfidiamo il potere
Di quel crudele intrigante.

Zinaide
Ah! lungi dal tuo cuore
Un disegno sì funesto.

Amenofi *(a parte)*
Quell'infame impostore
Perirà di mia mano.

Zinaide
O Cielo!

Coro *(dietro le quinte)*
Andiamo, andiamo al tempio
A festeggiar la madre degli Dèi!
Dall'alto dei cieli
Iside ci contempla.
Andiamo a offrirle i nostri voti.

Sinaïde *(à Aménophis)*
Ecoute..... on nous appelle
A la fête solennelle.....
Propice à ma prière, calme ta fureur,
Triomphe de ta flamme, apaise ma douleur.

Aménophis
Calmez vos alarmes, je vais suivre vos pas.

Sinaïde
Qu'entends-je! ô douce ivresse,
Il est fidèle à l'honneur;
Je dois à sa tendresse
Le calme de mon cœur;
Dieux, protégez sans cesse
Sa gloire et son bonheur!

Chœur
Jour de gloire et d'allégresse!
L'espoir renaît dans mon cœur!

Aménophis *(à part)*
Jour de deuil et de tristesse!
Oh sort trop malheureux!

Chœur
Oh gloire, oh douce ivresse!
Allons au temple, allons fêter nos Dieux.

Sinaïde
Oh bonheur, oh douce ivresse!
Il a comblé mes vœux.
Allons au temple, allons offrir nos vœux.

(Ils sortent.)

Fin du Second Acte.

Sinaïde *(to Aménophis)*
Listen..... they are summoning us
To the solemn festival.
Hear my prayer, calm your anger,
Master your passion, soothe my sorrow.

Aménophis
Do not worry, I am coming with you.

Sinaïde
What do I hear! O sweet rapture,
He is true to his honour;
Through his tenderness
He restore peace to my heart.
Gods, ceaselessly protect
His glory and his happiness!

Chorus
Day of glory and joy!
Hope is born again within my heart!

Aménophis *(aside)*
Day of mourning and sadness!
O fateful destiny!

Chorus
O Glory, O sweet rapture,
Let us go to the temple for the festival of our gods.

Sinaïde
O joy, O sweet rapture,
He has answered my prayer.
Let us go to the temple to offer our prayers.

(Exeunt.)

End of Act II.

Sinaide *(zu Amenophis)*
Hör..... man ruft uns
Zu der Zeremonie.....
Höre mein Bitten, beruhige deine Wut,
Überwinde deine Liebe, lindere meinen Schmerz.

Amenophis
Seid unbesorgt, ich werde Euch folgen.

Sinaide
Was höre ich! Oh süße Inbrunst,
Er folgt der Ehre;
Seiner Zärtlichkeit verdanke ich
Die Ruhe meines Herzens;
Götter, schützt immerdar
Seinen Ruhm und sein Glück!

Chor
Tag des Ruhms und Tag der Freude!
Die Hoffnung lebt in meinem Herzen wieder auf!

Amenophis *(zur Seite)*
Tag der Trauer und der Trostlosigkeit!
Oh, allzu unglückliches Geschick!

Chor
Oh Ruhm, oh süße Inbrunst!
Gehen wir zum Tempel, feiern wir unsere Götter.

Sinaide
Oh Glück, oh süße Inbrunst!
Er hat meine Wünsche erfüllt.
Gehen wir zum Tempel, sprechen wir unsere Gebete.

(Sie treten ab.)

Ende des Zweiten Aufzugs.

Zinaide *(ad Amenofi)*
Ascolta..... siam chiamati
Alla festa solenne.....
Docile alla mia preghiera, calma il tuo furore,
Vinci sulla tua fiamma, e placa il mio dolore.

Amenofi
Calma il timore, io seguirò i tuoi passi.

Zinaide
Che ascolto! o dolce ebbrezza,
Egli è fedele all'onore;
Devo alla sua tenerezza
La calma del mio cuore;
Dèi proteggete ognora
La sua gloria e la sua felicità!

Coro
Giorno di gloria e d'allegrezza!
Nel mio cuore rinasce la speranza!

Amenofi *(a parte)*
Giorno di doglia e di tristezza!
Ahi sorte troppo amara!

Coro
Oh gloria, oh dolce ebbrezza!
Andiamo al tempio, andiamo a festeggiar gli Dèi.

Zinaide
Oh contento, oh dolce ebbrezza!
Egli ha adempiuto i miei desideri.
Andiamo al tempio, andiamo a offrire i nostri voti.

(Escono.)

Fine dell'Atto Secondo.

Acte III.

SCENE I.
Le théâtre représente le porche du temple d'Isis. Pharaon, Osiride, prêtres, Grands de la cour, cortège, etc.

Chœur général *(pendant la marche du cortège)*
Reine des cieux
Et de la terre,
De tous les dieux
Auguste mère,
Comble les vœux
D'un peuple heureux.
(A cinq voix)
Soumis au monde,
Du Nil alors
L'urne féconde
Va sur nos bords
Verser son onde
Et ses trésors.

Osiride
Que tout respire
Un saint délire!
Peuples et rois,
Isis m'inspire,
Et par ma voix
A cet empire
Dicte ses lois.

Pharaon *(sur son trône)*
Divins appuis de ma couronne,
Vous tous ministres des autels,

Act III.

SCENE I.
The scene is the vestibule of the Temple of Isis. Pharaoh, Osiride, priests, grandees of the court, processions etc.

General chorus *(during the procession)*
Queen of the Heavens
And of the Earth,
August Mother
Of all the Gods,
Fulfil the prayers
Of a happy people.
(Five voices)
Buried beneath the earth
Now the fruitful source
Of the Nile
Waters our shores,
Pouring forth her waters
And her treasures.

Osiride
Let all participate
In holy enthusiasm!
People and Kings,
Isis inspires me
And through my voice
Dictates her laws
To this empire.

Pharaoh *(from the throne)*
Divine supporters of my crown,
You, ministers of the altars,

III. Aufzug

I. AUFTRITT

Die Szene zeigt die Vorhalle des Isis-Tempels. Pharao, Osiris, Priester, Würdenträger des Hofs, Gläubige in Prozession usw.

Allgemeiner Chor *(während der Prozession)*
Königin der Himmel
Und der Erde,
Erhabene Mutter
Aller Götter,
Erhöre die Gebete
Eines glücklichen Volks.
(Fünfstimmig)
Der Welt unterworfen,
Wird die fruchtbringende Urne
Vom Nil
Über unsere Ufer
Ihre Wellen
Und ihre Schätze schütten.

Osiris
Alles atme
In heiliger Inbrunst!
Völker und Könige,
Isis ist in mir,
Und durch meine Stimme
Sagt sie diesem Reich
Ihre Gesetze.

Pharao *(auf seinem Thron)*
Göttliche Stützen meiner Krone,
Ihr alle, Priester meines Altars,

Atto III.

SCENA I.

Le scena rappresenta il portico del tempio di Iside. Faraone, Osiride, sacerdoti, dignitari della corte, devoti in processione, ecc.

Coro generale *(durante la marcia della processione)*
Regina dei cieli
E della terra,
Di tutti i Numi
Augusta madre,
Ascolta i voti
D'un popolo in festa.
(A cinque voci)
Obbedïente,
Del Nilo allor
L'urna feconda,
Sopra la sponda
Verserà l'onda
E i suoi tesor.

Osiride
Che tutto respiri
Una santa ebbrezza!
Popoli e re,
Iside m'ispira,
E per mia voce
A questo impero
Sue leggi detta.

Faraone *(sul suo trono)*
Santi sostegni della mia corona,
Voi tutti, ministri dell'altare,

Ordonnez, et des dieux appelez sur mon trône
Les regards immortels.

Osiride
Que ce jour pour Memphis soit un jour d'allégresse!
Dans les mêmes honneurs
Unissons nos dieux protecteurs,
Apportez vos offrandes,
Suspendez vos guirlandes
Et le front couronné de fleurs,
Dans une sainte ivresse de la grande déesse
Que tout signale ici les célestes faveurs!

(Fête d'Isis.)

SCENE II.
Moïse, Eliézer, Marie, Anaï, Hébreux.

Moïse *(à Pharaon)*
Je réclame la foi promise;
Pharaon n'a pas oublié
Par quel serment lié
Il jura d'acquitter le bienfait de Moïse.

Pharaon
Je tiendrai ma parole: allez dans les déserts,
Sous de tristes auspices,
Offrir vos sacrifices
A ce dieu qui vingt ans vous laissa dans mes fers.

Osiride *(à Moïse)*
Avant de quitter ce rivage,
Ton peuple, en sortant d'esclavage,
Doit de nos dieux
Apaiser le courroux.
(Aux Hébreux)
Rendez-leur un tardif hommage,
Hébreux; devant Isis fléchissez les genoux!

Dispose, and summon the immortal eyes
Of the gods upon my throne.

Osiride
Let this day be one of joy for Memphis!
Let us give the same honours
To all the gods protecting us,
Bring your offerings,
Hang up your garlands
And, with flowers crowning your brow,
In sacred rapture let everything here
Indicate the heavenly favour of the great goddess!

(Feast in honour of Isis.)

SCENE II.
Moses, Eliézer, Marie, Anaï, the Hebrews.

Moses *(to Pharaoh)*
I claim your promise;
Pharaoh has not forgotten
The oath that bound him
When he swore to repay Moses' kind action.

Pharaoh
I will be true to my vow: go out into the desert,
But under ill omens,
And offer your sacrifices
To this God, who abandoned you in your chains for twenty years.

Osiride *(to Moses)*
Before leaving these shores,
Your people, freed from slavery,
Should appease
The wrath of our gods.
(To the Hebrews)
Give them your too-long-delayed homage,
Hebrews; bend your knees before Isis!

Befehlt und ruft auf meinen Thron
Die Blicke der unsterblichen Götter.

Osiris
Dieser Tag möge für Memphis ein Tag der Freude sein!
Ehren wir vereint
Unsere schützenden Götter,
Bringt eure Gaben,
Hängt die Girlanden auf
Umkrönt eure Stirn mit Blumen,
So dass in heiliger Inbrunst alles
Die himmlische Gunst der großen Göttin zeigt!

(Fest der Isis.)

Ordinate, e invocate sul mio trono
Gli sguardi degli Dèi immortali.

Osiride
Che questo sia per Menfi un giorno d'allegrezza!
Associamo negli stessi onori
I nostri Dèi protettori.
Recate le offerte,
Appendete le ghirlande,
Coronata la fronte di fiori;
Che in santa ebbrezza della gran Dea
Qui tutto sveli i celesti favori!

(Festa di Iside.)

II. AUFTRITT
Moses, Elieser, Maria, Anai, Israeliten.

Moses *(zu Pharao)*
Ich verlange das versprochene Wort;
Pharao hat nicht vergessen
Durch welchen Eid
Er schwor, die Wohltat Moses' zu begleichen.

Pharao
Ich werde mein Wort halten: Geht in die Wüste,
Bietet unter traurigen Auspizien,
Euer Opfer dem Gott,
Der euch zwanzig Jahre bei mir gefangen hielt.

Osiris *(zu Moses)*
Bevor ihr diese Gestade verlasst,
Soll dein Volk, der Sklaverei entgangen,
Den Zorn unserer Götter
Besänftigen.
(Zu den Israeliten)
Gebt späte Ehre, Israeliten,
Beugt eure Knie vor Isis!

SCENA II.
Mosè, Eleazaro, Maria, Anaide, Ebrei.

Mosè *(a Faraone)*
Io qui reclamo la promessa fede;
Faraone non ha dimenticato
A qual giuramento legato
Promise compensare il beneficio di Mosè.

Faraone
Manterrò la parola: andate nel deserto
Sotto funesti auspici,
A offrire sacrifici
A quel dio che vent'anni vi lasciò nei miei ceppi.

Osiride *(a Mosè)*
Prima di lasciare queste sponde,
Il popol tuo, uscendo di servaggio,
Dovrà dei nostri Dèi
Placar lo sdegno.
(Agli Ebrei)
Rendete loro un tardivo omaggio,
O Ebrei; davanti ad Iside piegate le ginocchia!

Moïse
(à Osiride, arrêtant les Hébreux, qui vont pour se prosterner)
Qui? nous! prodiguer nos hommages
A de vaines images!
Tu connais mal Moïse, et son peuple, et sa foi;
Pour nous il n'est qu'un Dieu, qu'un Maître,
qu'une loi.

Osiride
Pharaon, c'est l'instant de punir tant d'outrages.

Moïse *(à Osiride)*
Je crains peu ta menace, et je parle à ton roi.

Osiride *(à Pharaon)*
Tu l'entends.....

Aménophis *(à Anaï)*
Anaï.....

Sinaïde *(à Moïse, à part)*
Redoutez Osiride.

SCENE III.
Les mêmes, Aufide.

Aufide
Grand roi, délivre-nous des plus cruels fléaux!
Le Nil a vu rougir ses eaux,
Et son urne sanglante
Vomit avec ses flots
La mort et l'épouvante!
L'écho répète au loin les accents de la guerre;
Des foudres souterrains ont ébranlé la terre;
D'insectes destructeurs on voit les tourbillons
S'abattre sur nos champs, dévorer nos
moissons,
Et le vent du désert dans sa course rapide

Moses
(to Osiride, stopping the Hebrews, from kneeling)
What! Do you expect us to lavish our worship
On vain images!
Little do you know Moses, his people, his faith;
We recognise only one God, one Lord, one Low.

Osiride
Pharaoh, now is the time to punish so many outrages.

Moses *(to Osiride)*
I am speaking to your King, and I care little for your
threats.

Osiride *(to Pharaoh)*
You hear how he talks.....

Aménophis *(to Anaï)*
Anaï.....

Sinaïde *(aside, to Moses)*
Do not underestimate Osiride.

SCENE III.
The above, with Aufide.

Aufide
Great King, deliver us from these cruel plagues!
The waters of the Nile have turned red,
And her bloody source
Vomits death and terror
With her waves!
Far off, echo repeats the noise of war;
The earth is split by subterranean thunderbolts,
Whirling swarms of destructive insects
Are swooping onto our fields and devouring our
crops,
And the desert wind, in its rapid course

Moses
(zu Osiris, die Israeliten anhaltend, die sich auf den Boden werden wollen)
Wer? Wir! Ehrerweisungen
Trügerischen Bildern!
Du kennst Moses, sein Volk, seinen Glauben schlecht;
Für uns gibt es nur einen Gott, einen Herrn, ein Gesetz.

Osiris
Pharao, es ist Zeit, diese Schmähung zu bestrafen.

Moses *(zu Osiris)*
Deine Drohung ängstigt mich nicht; ich spreche zu deinem König.

Osiris *(zu Pharao)*
Hörst du ihn.....

Amenophis *(zu Anai)*
Anai.....

Sinaide *(zu Moses, zur Seite)*
Hütet euch vor Osiris.

III. AUFTRITT
Die selben, Aufide.

Aufide
Großer König, befreie uns von den grausamen Geißeln!
Der Nil sah seine Wasser rot werden,
Und seine blutende Urne
Mit ihren Fluten
Tod und Schrecken ausspeien!
Der Widerhall des Kriegs ertönt bis in die Ferne;
Unterirdische Blitze zerreißen die Erde;
Man sieht die Schwärme zerstörerischer Insekten
Sich auf unseren Feldern niederlassen, unsere Ernte verschlingen,

Mosè
(a Osiride, fermando gli Ebrei che stanno per prosternarsi)
Cosa? Dovremmo prodigare omaggi
A degli idoli vani!
Non conosci Mosè, il suo popolo, la sua fede;
Per noi non v'è che un Dio, un padrone, una legge.

Osiride
Faraone, è il momento di punir tanti oltraggi.

Mosè *(a Osiride)*
Non temo tue minacce, e parlo col tuo re.

Osiride *(a Faraone)*
L'intendi.....

Amenofi *(ad Anaide)*
Anaide.....

Zinaide *(a Mosè, a parte)*
Guardati da Osiride.

SCENA III.
Gli stessi, Aufidio.

Aufidio
Liberaci, grande re, dai più crudi flagelli!
Il Nilo ha visto l'acque sue arrossate,
E l'urna sanguinosa
Vomitare tra i flutti
La morte e lo spavento!
Lungi l'eco rimbomba i clamori di guerra
E sotterranee folgori han squassato la terra;
D'insetti distruttori furono visti nembi
Abbattersi sui campi, divorando le messi,
E il vento del deserto nel suo rapido corso

Exhale le poison de son souffle homicide.

Pharaon *(descendant de son trône)*
Que faire, que résoudre en ce commun effroi?

Osiride, les prêtres, les soldats
Punissez.....

Le Peuple, les Femmes
Pardonnez.....

Sinaïde
Vous êtes père et roi.

Osiride *(à Pharaon)*
Etouffez leur fureur.

Aménophis *(à Moïse, à part)*
Tu connais mon ardeur.

Moïse *(aux Egyptiens)*
Abjurez votre erreur.

Sinaïde *(à Pharaon)*
Pardonnez leur erreur.

Moïse *(à Pharaon)*
Monarque, ouvre les yeux, il en est temps encore.
Peuple, rendez hommage au seul Dieu que j'adore.

Osiride
Quel blasphème!....

Sinaïde
Il se perd.....

Les Hébreux
O patrie!
O douleur!

Breathes its poisonous breath and kills.

Pharaoh *(coming down from the throne)*
What shall I do, what shall I resolve when all is terror?

Osiride, Priests, Soldiers
Punish.....

People, Women
Pardon.....

Sinaïde
You are our father and King.

Osiride *(to Pharaoh)*
Stamp them out in their malice.

Aménophis *(aside, to Moses)*
You know about my love.

Moses *(to the Egyptians)*
Forswear your error.

Sinaïde *(to Pharaoh)*
Forgive their error.

Moses *(to Pharaoh)*
Monarch, open your eyes, there is still time.
People, worship the one God whom I worship.

Osiride
What blasphemy!....

Sinaïde
He is making a mistake!

Hebrews
O my country!
O sorrow!

Und der Sturm der Wüste in schnellem Lauf
Verströmt das Gift seines mörderischen Atems.

Pharao *(vom Thron herabsteigend)*
Was soll ich tun, wie kann ich uns vor diesen
Schrecken erlösen?

Osiris, die Priester , die Soldaten
Straft.....

Das Volk, die F rauen
Verzeiht.....

Sinaide
Ihr seid Vater und König.

Osiris *(zu Pharao)*
Erstickt Eure Wut.

Amenophis *(zu Moses, zur Seite)*
Du kennst meine Liebe.

Moses *(zu den Ägyptern)*
Schwört eurem Irrtum ab.

Sinaide *(zu Pharao)*
Verzeiht ihren Irrtum.

Moses *(zu Pharao)*
König, öffne die Augen, noch ist es Zeit.
Volk, ehrt nur den Gott, den ich anbete

Osiris
Welche Gotteslästerung!....

Sinaide
Er vergisst sich.....

Die Israeliten
O Vaterland!
O Schmerz!

Esalare il veleno del suo soffio omicida.

Faraone *(discendendo dal trono)*
Che far, cosa risolvere in questo grave orrore?

Osiride, Sacerdoti, Soldati
Castigali.....

Popolo, Donne
Perdonali.....

Zinaide
Tu sei padre e sei re.

Osiride *(a Faraone)*
Estingui il lor furore.

Amenofi *(a Mosè, a parte)*
Tu conosci il mio ardore.

Mosè *(agli Egiziani)*
Rinnegate il vostro errore.

Zinaide *(a Faraone)*
Perdona il loro errore.

Mosè *(a Faraone)*
O monarca, apri gli occhi, ancora non è tardi.
Popolo, rendi omaggio all'unico Dio che adoro.

Osiride
Qual bestemmia!....

Zinaide
Si perde.....

Ebrei
O patria!
O dolore!

Chœur, Osiride, Pharaon
Vengeance, vengeance!

Sinaïde, Peuple, Femmes
Grâce, grâce, clémence!

Chœur
Isis, Osiris, vengez-nous!

Les Hébreux
Seigneur, Seigneur, secourez-nous?

Ensemble.

Moïse, Osiride
Jéhova,
Sérapis, dieu de la lumière,
Tu disposes des éléments:
Signale ta juste colère;
Confonds ce prêtre sanguinaire,
cet Hébreux téméraire;
Fais connaître tes jugements.

Moïse
Au nom du Dieu vivant!....

(En disant ces mots, Moïse étend les bras vers l'autel des faux dieux; dans le même moment, les feux allumés sur les autels s'éteignent; la statue d'Isis s'écroule, et l'arche sainte se montre resplendissante de lumière au milieu d'un nuage d'or et d'azur.)

Pharaon, Aménophis, Chœur
Qu'ai-je vu! quel prestige?....

Osiride
Tous nos dieux, irrités,
Manifestent leur volonté.

Moïse
L'Eternel, irrité,

Chorus, Osiride, Pharaoh
Vengeance, vengeance!

Sinaïde, People, women
Pardon pardon, mercy!

Chorus
Isis, Osiris, avenge us!

Hebrews
Lord, Lord, help us.

Ensemble.

Moses, Osiride
Jehovah,
Serapis, God of light,
You command the elements:
Make Your just anger felt;
Baffle this bloody priest
This presumptuous Hebrew;
Let Your judgements be known.

Moses
In the name of the living God!....

(Speaking these words, Moses extends his arms towards the altar of the false gods; at the same moment, the candles on the altar are extinguished; the statue of Isis tumbles down, and the Ark of the Covenant is seen, ablaze with light amidst a golden and azure cloud.)

Pharaoh, Aménophis, Chorus
Whatever do I see? What a miracle!....

Osiride
All our gods, in their anger,
Show their will.

Moses
The Eternal One, in His wrath,

Chor, Osiris, Pharao
Rache, Rache!

Sinaide, Volk, Frauen
Gnade, Gnade, Milde!

Chor
Isis, Osiris, rächt euch!

Die Israeliten
Herr, Herr, hilfst du uns?

Ensemble.

Moses, Osiris
Jehova,
Serapis, Gott des Lichts,
Du beherrschst die Elemente:
Zeige deinen gerechten Zorn;
Verwirre diesen blutrünstigen Priester,
diesen wagemutigen Israeliten;
Gib dein Urteil bekannt.

Moses
Im Namen des lebenden Gottes!....

(Mit diesen Worten breitet Moses die Arme zum Altar der falschen Götter aus; im selben Augenblick erlöschen die Flammen auf den Altären; die Statue der Isis bricht zusammen, und die Bundeslade erscheint in vollem Glanz inmitten einer golden und blau schimmernden Wolke.)

Pharao, Amenophis, Chor
Was habe ich gesehen! Was für ein Wunder?....

Osiris
Erzürnt, zeigen alle unsere Götter
Ihren Willen.

Moses
Erzürnt, zeigt der Ewige

Coro, Osiride, Faraone
Vendetta, vendetta!

Zinaide, Popolo, Donne
Grazia, grazia, clemenza!

Coro
Iside, Osiride, vendicateci!

Ebrei
Signor, Signore, aiutaci!

Concertato.

Mosè, Osiride
Geova,
Serapide, dio della luce,
Tu che governi gli elementi,
Manifesta la tua giusta ira:
Confondi questo prete sanguinario,
questo Ebreo temerario;
Rendi noti i tuoi giudizi.

Mosè
In nome del Dio vivente!....

(Mentre pronuncia queste parole, Mosè stende le braccia verso l'altare dei falsi Dèi; in quello stesso momento le fiamme accese sulle are si estinguono; la statua di Iside crolla in rovina e l'Arca dell'Alleanza appare risplendente di luce in mezzo ad un nembo d'azzurro e d'oro.)

Faraone, Amenofi, Coro
Che vedo! qual prodigio?....

Osiride
Tutti i nostri Dèi, adirati,
Manifestano la loro volontà.

Mosè
L'Eterno, adirato,

Manifeste sa volonté.

Morceau à quatre voix.

Anaï, Sinaïde
Je tremble et soupire,
Mon cœur se déchire;
Funeste délire!
Mortelle douleur!

Aménophis
Funeste délire!
Mon cœur se déchire;
Tout céde à l'empire
D'un lâche imposteur.

Eliézer
On tremble, on soupire,
Leur cœur se déchire;
Tout cède à l'empire
Du Maître des cieux.

Les Egyptiens
Funeste délire!
On brave nos dieux.

Les Hébreux
Tout cède à l'empire
Du Maître des cieux.

Moïse
Pharaon, remplis ta promesse.

Osiride *(à Pharaon)*
Frappe le peuple hébreux.

Chœur
Hâte-toi! le temps presse.

Moïse
Au nom du Dieu vivant.....

Manifests His will.

Four voices.

Anaï, Sinaïde
I tremble and I sigh,
My heart is torn apart;
Unhappy madness!
Mortal sorrow!

Aménophis
Unhappy madness!
My heart is torn apart;
Everything gives way to the will
Of a cowardly impostor.

Eliézer
They tremble and sigh,
Their hearts are torn apart;
Everything gives way to the will of
The Lord of the Heavens.

Egyptians
Unhappy madness!
They are defying our gods.

Hebrews
Everything gives way to the will
Of the Lord of the Heavens.

Moses
Pharaoh, fulfil your promise.

Osiride *(to Pharaoh)*
Strike the Hebrew race.

Chorus
Hurry! Time is pressing.

Moses
In the name of the living God.....

Seinen Willen.

Quartett.

Anai, Sinaide
Ich zittere und seufze,
Mein Herz zerspringt;
Unheilvoller Wahn!
Tödlicher Schmerz!

Amenophis
Unheilvoller Wahn!
Mein Herz zerspringt;
Alles folgt dem Befehl
Eines feigen Verführers.

Elieser
Man zittert, man seufzt,
Ihr Herz zerspringt;
Alles folgt dem Befehl
Des Herrn der Himmel.

Die Ägypter
Unheilvoller Wahn!
Man trotzt unseren Göttern.

Die Israeliten
Alles folgt dem Befehl
Des Herrn der Himmel.

Moses
Pharao, erfülle dein Versprechen.

Osiris *(zu Pharao)*
Strafe das jüdische Volk.

Chor
Beeile dich! Die Zeit drängt.

Moses
Im Namen des lebenden Gottes.....

Manifesta la sua volontà.

Quartetto.

Anaide, Zinaide
Io tremo e sospiro,
Il cuor mi si spezza;
Funesto delirio!
Mortale dolor!

Amenofi
Funesto delirio!
Il cuor mi si spezza;
Tutto cede al potere
D'un turpe impostor.

Eleazaro
Tremano e sospirano,
Il lor cuore si spezza;
Tutto cede al potere
Del Signore dei cieli.

Egiziani
Funesto delirio!
Si sfidano i nostri Dèi.

Ebrei
Tutto cede al potere
Del Signore dei cieli.

Mosè
Faraone, mantieni la promessa.

Osiride *(a Faraone)*
Colpisci gli Ebrei.

Coro
Affrettati! il tempo stringe.

Mosè
In nome del Dio vivente.....

Osiride
Au nom d'Isis.....

Pharaon
Eh bien!
(à Moïse)
J'accomplis les décrets de mes dieux, et du tien:
(à ses gardes)
Qu'on les charge de fers, et, dans cette journée,
Des esclaves hébreux que la foule enchaînée
Soit conduite à l'instant
Hors des murs de Memphis.

Eliézer
O ciel!....

Aménophis *(à Aufide, à part)*
Viens Anaï.....

Anaï *(s'éloignant)*
Jamais Aménophis!

Aménophis *(à Aufide, à part)*
Tu m'en réponds..... veille sur elle.

Ensemble.

Moïse
De Jacob vous êtes les fils,
Votre ardeur, votre foi chancelle!
Vous craignez les fers, le trépas.
Redoublez d'amour et de zèle;
Du Seigneur la voix nous appelle,
De Moïse suivez les pas.

Anaï
Dieu, soutiens mon ardeur qui chancelle,
Toi qui vois mon cœur, mes combats:
Ah j'entends ta voix qui m'appelle;
Et bientôt du peuple fidèle
Au désert je suivrai les pas.

Osiride
In the name of Isis.....

Pharaoh
Well then!
(to Moses)
I shall obey the orders both of my gods and of your God!
(to the guards)
Let them be put in chains, and on this very day
Let all the host of manacled Hebrews
Be instantly led
Outside the walls of Memphis.

Eliézer
Oh Heaven!....

Aménophis *(aside, to Aufide)*
Come with me, Anaï!

Anaï *(drawing apart)*
Never, Aménophis!

Aménophis *(aside, to Aufide)*
You are responsible to me for her..... look after her.

Ensemble.

Moses
You are the sons of Jacob,
Your ardour, your faith are weakening!
You are afraid of chains and death.
Redouble your love and your zeal;
The voice of the Lord is calling to us,
Follow in the footsteps of Moses.

Anaï
God, support my faltering faith,
You who see the conflict in my heart:
Ah, I can hear Your voice calling to me:
And soon I shall follow Your faithful people
Out into the desert.

Osiris
Im Namen der Göttin Isis.....

Pharao
Es sei!
(zu Moses)
Ich erfülle die Beschlüsse meiner Götter und des deinen:
(zu den Wachen)
Man schlage sie in Ketten, und noch am heutigen Tag,
Werde die gekettete Schar der jüdischen Sklaven
Außerhalb der Mauern
Von Memphis geführt.

Elieser
O Himmel!....

Amenophis *(zu Aufide, zur Seite)*
Komm, Anai.....

Anai *(weggehend)*
Nie, Amenophis!

Amenophis *(zu Aufide, zur Seite)*
Du bist für sie verantwortlich ..... achte auf sie.

Ensemble.

Moses
Du bist Jakobs Sohn,
Eure Liebe, Euer Glauben wankt!
Ihr fürchtet die Ketten, den Tod.
Verdoppelt die Liebe und den Eifer;
Die Stimme des Herrn ruft uns,
Folgt den Schritten Moses'.

Anai
Gott, hilf meiner schwankenden Liebe,
Du siehst mein Herz, meine Zerrissenheit:
Ach, ich höre die Stimme, die mich ruft;
Und bald werde ich dem treuen Volk
In die Wüste folgen.

Osiride
In nome di Iside.....

Faraone
Ebbene!
(a Mosè)
Io compirò i decreti dei miei Numi e del tuo:
(alle sue guardie)
Stringeteli nei ceppi, e in questo stesso giorno
Degli schiavi Giudei la torma incatenata
Sia condotta all'istante
Fuor dalle mura di Menfi.

Eleazaro
O Cielo!....

Amenofi *(ad Anaide, a parte)*
Vieni, Anaide.....

Anaide *(allontandosi)*
Amenofi, giammai!

Amenofi *(ad Aufidio, a parte)*
Tu mi sarai garante..... veglia su di lei.

Concertato.

Mosè
Di Giacobbe voi siete i figli,
In voi la fede, l'ardore, vacilla?
Voi temete i ceppi, la morte.
Raddoppiate l'amore, lo zelo;
Del Signore la voce ci chiama,
Seguite i passi di Mosè.

Anaide
Dio, sostieni il mio ardor che vacilla,
Tu che vedi il mio cuor, la mia guerra:
Ah, sento la tua voce che mi chiama,
E tosto del tuo popolo fedele
Seguirò i passi nel deserto.

Sinaïde
Dieu, soutiens leur ardeur qui chancelle,
Toi qui vois leurs cœurs, leurs combats:
Allez qu'on les entraîne
Au loin dans les déserts.

Marie, Eliézer
Dieu, soutiens mon ardeur qui chancelle,
Sous les fers qui chargent nos bras.

Moïse, Marie, Eliézer
Mais de Dieu la voix nous appelle,
Il remplit nos cœurs de son zèle,
Nous bravons les fers, le trépas.

Aménophis
Détruisons une race rebelle,
Et livrons nos captifs au trépas.
Quoi, tu veux me fuir, o cruelle,
Malgré toi, tendre et fidèle,
Je suivrai pour toujours ses pas.

Aufide, Pharaon, Aménophis, Osiride, Chœur
Détruisons une race rebelle,
Et livrons nos captifs au trépas.
Allez qu'on les entraîne
Au loin dans les déserts.

Moïse, Anaï, Marie, Eliézer
Le ciel bénit ma chaîne,
Allons dans les déserts,
Et Dieu malgré leur haine
Saura briser nos fers.

Sinaïde, Aménophis, Pharaon, Osiride, Chœur
Objet d'horreur, de haine,
Qu'ils meurent dans les fers.
Allez qu'on les entraîne
Au loin dans les déserts.

Fin du Troisième Acte.

Sinaïde
God, strengthen their faltering ardour,
You who see the conflict in their hearts:
Let them be led out
Far away into the desert.

Marie, Eliézer
God, support my faltering ardour,
Under the weight of the chains on my arms.

Moses, Marie, Eliézer
But the voice of God is calling us,
He fill our hearts with his zeal,
We will defy chains and death.

Aménophis
Let us destroy the rebellious race
And give up our captives to their deaths.
What, cruel girl, do you want to runa away from me?
In spite of that, I'll follow you for ever,
Loving and tender.

Aufide, Pharaoh, Aménophis, Osiride, Chorus
Let us destroy the rebellious race
And give up our captives to their deaths.
Let them be led out
Far away into the desert.

Moses, Anaï, Marie, Eliézer
Heaven blesses my chains,
Let us go into the desert,
And in spite of their hate, God
Will be able to loosen our chains.

Sinaïde, Aménophis, Pharaoh, Osiride, Chorus
May these objects of horror and hate
Die in their chains.
Let them be led out
Far away into the desert.

End of Act III.

Sinaide
Gott, hilf ihrer schwankenden Liebe,
Du siehst ihre Herzen, ihre Zerrissenheit:
Sieh hier, man schickt sie
Fern in die Wüste.

Maria, Elieser
Gott, hilf meiner schwankenden Liebe,
Unter den Ketten, die auf meinen Armen liegen.

Moses, Maria, Elieser
Aber die Stimme Gottes ruft uns,
Er erfüllt unsere Herzen mit Eifer,
Wir trotzen den Ketten, dem Tod.

Amenophis
Zerstören wir das widerspenstige Volk,
Und bestimmen wir die Gefangenen dem Tod.
Was, du willst mich fliehen, Grausame,
Auch gegen deinen Willen werde ich
Zärtlich und treu immer ihren Schritten folgen.

Aufide, Pharao, Amenophis, Osiris, Chor
Zerstören wir das widerspenstige Volk,
Und bestimmen wir die Gefangenen dem Tod.
Sieh hier, man schickt sie
Fern in die Wüste.

Moses, Anai, Maria, Elieser
Der Himmel segnet meine Ketten,
Ziehen wir in die Wüste,
Und Gott wird ihrem Hass zum Trotz
Unsere Ketten sprengen.

Sinaide, Amenophis, Pharao, Osiris, Chor
Grund des Schreckens, des Hasses,
In ihren Ketten mögen sie sterben.
Man schicke sie
Fern in die Wüste.

Ende des Dritten Aufzugs.

Zinaide
Dio, sostieni il loro ardor che vacilla,
Tu che vedi il lor cuore, la loro guerra:
Ecco, son trascinati
Lontano fra i deserti.

Maria, Eleazaro
Dio, sostieni il mio ardor che vacilla,
Sotto i ceppi che ci gravano le spalle.

Mosè, Maria, Eleazaro
Ma la voce di Dio ci richiama,
I nostri cuori colma del suo zelo,
Sfidiamo i ceppi e la morte.

Amenofi
Sterminiamo una razza ribelle,
E gli schiavi votiamo alla morte.
Così tu vuoi sfuggirmi, o crudele!
Ma a suo dispetto, tenero e fedele,
Seguirò per sempre i suoi passi.

Aufidio, Faraone, Amenofi, Osiride, Coro
Sterminiamo una razza ribelle,
E gli schiavi votiamo alla morte.
Ecco, sian trascinati
Lontano fra i deserti.

Mosè, Anaide, Maria, Eleazaro
Il Cielo benedice la mia catena;
Andiamo nei deserti,
E Dio, malgrado il loro odio,
Saprà spezzare i nostri ceppi.

Zinaide, Amenofi, Faraone, Osiride, Coro
Oggetti d'odio e d'orrore,
Che muoiano fra i ceppi.
Ecco, sian trascinati
Lontano fra i deserti.

Fine dell'Atto Terzo.

Acte IV.

SCENE I.
Le théâtre représente des dunes, entre lesquelles on aperçoit une très petite partie du rivage de la Mer Rouge. Aménophis, Anaï. Ils entrent avec Aufide et quelques soldats: d'un geste, Aménophis les renvoie et reste seul avec Anaï.

Anaï
Où me conduisez-vous? dissipez mon effroi.

Aménophis
Que peux-tu craindre près de moi,
Près de l'amant qui t'adore?
Je pourrais commander, et c'est moi qui t'implore;
C'est moi qui ne veux t'obtenir
Que des mains de celui que je devrais punir.

Anaï
Quoi! je pourrais revoir et Moïse et ma mère!....

Aménophis
A l'instant même..... en ce séjour:
Qu'ils te rendent à mon amour,
Et j'enfreins l'ordre de mon père;
Du courroux immortel des prêtres de Memphis
Je sauve les Hébreux proscrits.
Qu'importe à mon amour l'éclat qui m'environne!
T'aimer, te posséder est mon unique loi;
Dès ce jour je fais vœu de renoncer au trône,
Ou de n'y monter qu'avec toi.

Act IV.

SCENE I.
Sand dunes, amongst which a very small part of the shore of the Red Sea can be glimpsed. Aménophis and Anaï enter, with Aufide and a few soldiers: Aménophis dismisses them with a gesture and he and Anaï remain alone.

Anaï
Where are you taking me? Calm my fears.

Aménophis
What can you be afraid of when you are with me,
With your lover, who adores you?
I might well command, but instead I implore you;
I only want you to be bestowed upon me
By that man whom I should really be punishing.

Anaï
What! shall I see Moses and my mother again!....

Aménophis
This very moment..... in this very place:
If they give you back to my loving arms,
Then I will countermand my father's orders;
I will save the doomed Hebrews
From the everlasting fury of the priests of Memphis.
What does my enamoured heart care for all the glory surrounding me!
My only law is to love you and to possess you;
From this day on I vow either to renounce the throne
Or to mount it with you at my side.

IV. Aufzug

I. AUFTRITT

Szene mit Dünen, dazwischen ist ein kleines Stück der Küste des Roten Meers sichtbar. Amenophis, Anai. Sie treten mit Aufide und einigen Soldaten auf: Amenophis schickt sie mit einer Handbewegung weg und bleibt allein mit Anai.

Anai
Wohin führt Ihr mich? Zerstreut meine Angst.

Amenophis
Was kannst du in meiner Nähe fürchten,
Bei dem Geliebten, der dich anbetet?
Ich könnte befehlen und flehe dich an;
Ich möchte um deine Hand bitten,
Den Mann, den ich bestrafen sollte.

Anai
Wie! Ich könnte Moses und meine Mutter
wiedersehen!....

Amenophis
In diesem Augenblick..... an diesem Ort:
Wenn sie dich meiner Liebe geben,
Verstoße ich gegen den Befehl meines Vaters;
Ich rette die verbannten Israeliten
Vor dem unsterblichen Zorn der Priester von Memphis.
Was ist der Glanz um mich gegenüber meiner Liebe!
Dich lieben, dich besitzen ist mein einziges Gesetz;
Ich schwöre, ich werde auf den Thron verzichten,
Oder ihn nur mit dir besteigen.

Atto IV.

SCENA I.

La scena rappresenta un paesaggio di dune, dietro le quali si intravede un brevissimo tratto di spiaggia del Mar Rosso. Amenofi e Anaide entrano con Aufidio e alcuni soldati. Amenofi congeda tutti con un gesto e resta solo con Anaide.

Anaide
Dove mi conduci? dissipa il mio timore.

Amenofi
Che puoi temere accanto a me,
Accanto all'amante che ti adora?
Potrebbe comandarti, ed invece ti implora;
Altro non voglio che ottenerti in sposa
Dalle mani di colui che dovrei castigare.

Anaide
Che! Potrò rivedere la madre mia e Mosè?....

Amenofi
In questo istante..... in questo stesso luogo;
Ti rendano al mio amore,
Ed io modero gli ordini del padre mio:
Dall'implacabile odio dei sacerdoti di Menfi
Salverò gli Ebrei proscritti.
Che importa all'amor mio di tutti i miei splendori!
Amarti, possederti è la mia sola legge;
Da oggi faccio voto di rinunciare al trono,
O di salirvi solo accanto a te.

Anaï
Jour funeste, loi cruelle!
Mon courage, hélas! chancelle.....

Aménophis
Anaï, sois-moi fidèle,
Et partage mon ardeur.

Anaï
D'une victime infortunée
Daignez plaindre la destinée!
Dieu m'appelle, et cette journée
Nous sépare et pour jamais.

Aménophis
Non, plus de crainte, plus d'alarmes;
Anaï sèche tes larmes,
De ton amant accepte les bienfaits.

Anaï
Dieu puissant, Dieu de clémence,
Ah! ranime ma constance,
Prête-moi ton assistance!
Et soutiens mon faible cœur.
Jour funeste, loi cruelle,
Douleur mortelle!
Dieu j'implore ta faveur,
Prends pitié de ma douleur,
Ah! plains mon malheur!

Aménophis
Dieux vengeurs de l'innocence,
Prêtez-lui votre assistance!
Ranimez son espérance,
Protégez ma vive ardeur.
Calmez sa douleur.
Non, plus de crainte, plus d'alarmes;
Anaï sèche tes larmes,
Viens partager mon bonheur.
(On entend dans le lointain le chant des Hébreux.)

Anaï
Fateful day, cruel law!
Alas, my courage is weakening.....

Aménophis
Anaï, be true to me,
And share my passion.

Anaï
Ah, be so good as to pity
The fate of an unlucky victim!
God is calling me, and today
Separates us, and for ever.

Aménophis
No, no more fear, no more alarms;
Anaï, dry your tears,
Accept your lover's gifts.

Anaï
God of power, God of mercy,
Ah! strengthen my constancy,
Lend me Your aid!
And support my weak heart.
Fateful day, cruel law,
Deadly sorrow!
God, I beg for Your blessing,
Have pity on my sorrow,
Ah! pity my misfortune!

Aménophis
You gods that avenge the innocent,
Help her!
Strengthen her hope,
Sustain my passionate love.
Quieten her sorrow.
No, no more fear, no more alarms,
Anaï, dry your tears,
Come with me and share my joy.
(The Hebrews are heard singing in the distance.)

Anai
Unheilvoller Tag, grausames Gesetz!
Ach, mein Mut schwankt.....

Amenophis
Anai, sei mir treu,
Und teile meine Liebe.

Anai
Beweine das Geschick
Eines unglücklichen Opfers!
Gott ruft mich, und dieser Tag
Trennt uns für immer.

Amenophis
Nein, keine Furcht, keine Sorge;
Anai, trockne deine Tränen,
Nimm die Linderung durch deinen Geliebten an.

Anai
Allmächtiger Gott, gnädiger Gott,
Ach! Stärke meine Kraft,
Steh mir bei!
Hilf meinem schwachen Herzen.
Unheilvoller Tag, grausames Gesetz,
Tödlicher Schmerz!
Gott, ich flehe dich an,
Erbarme dich meines Schmerzes,
Ach! Habe Mitleid mit meinem Unglück!

Amenophis
Götter, die ihr die Unschuld rächt,
Steht ihr bei!
Nährt ihre Hoffnung,
Schützt meine brennende Liebe.
Besänftigt ihren Schmerz.
Nein, keine Furcht, keine Sorge;
Anai, trockne deine Tränen,
Teile dein Glück mit mir.
(Aus der Ferne sind die Gesänge der Israeliten hörbar.)

Anaide
Giorno funesto, legge crudele!
Il mio coraggio, ahimè! vacilla.....

Amenofi
Anaide, restami fedele,
E ricambia il mio ardore.

Anaide
Di un'infelice vittima
Degnati di compiangere la sorte!
Dio mi chiama, e questo giorno
Ci separa per sempre.

Amenofi
Non più timor, non più spaventi;
Anaide, asciuga i pianti
Ed accetta l'aiuto del tuo amante.

Anaide
Dio potente, Iddio di clemenza,
Ah! Rianima la mia costanza,
Prestami il tuo soccorso
E sostieni il mio povero cuore.
Giorno funesto, legge crudele,
Mortale dolor!
Dio, imploro il tuo favore,
Abbi pietà del mio dolore,
Ah! compatisci la mia sventura!

Amenofi
Dio vindice dell'innocenza,
Prestale tu assistenza!
Rianima la sua speranza,
Proteggi il mio ardente amore,
E placa il suo dolore.
Non più timor, non più spaventi;
Anaide, asciuga i pianti,
Vieni a dividere la mia felicità.
(Si ode in lontananza il canto degli Ebrei.)

Aménophis
Entends-tu ces chants d'allégresse?

Anaï
C'est Moïse!....

Aménophis
Il se croit au terme de ses vœux;
Il va m'entendre: puisse un refus orgueilleux
Ne pas changer ce jour heureux
En jour de deuil et de tristesse!

SCENE II.
Les mêmes, Marie, Moïse, Eliézer, Hébreux.
Aménophis et Anaï se retirent à l'écart et restent en vue.

Moïse
Ce grand jour, mes enfants, termine vos malheurs;
Sous la conduite de Moïse,
Bientôt vous entrerez dans la terre promise.

Marie
Seule j'y verserai des pleurs,
Anaï, ma fille chérie,
Victime d'un amour impie,
Hors des murs de Memphis n'a point suivi nos pas.

Moïse
Dieu veillera sur elle.....

Anaï
(courant se précipiter dans les bras de sa mère)
Elle est entre vos bras!

Marie
Ma fille! ô joie inattendue!
Anaï m'est rendue!

Aménophis
Can you hear these songs of joy?

Anaï
It is Moses!....

Aménophis
He thinks his prayers are about to be granted;
He must listen to me: and may no haughty refusal
Change this happy day
Into a day of mourning and sadness!

SCENE II.
The above, with Marie, Moses, Eliézer and the Hebrews.
Aménophis and Anaï move to one side whilst remaining visible.

Moses
My children, this great day sees the end of your sufferings.
Led by Moses
You will soon enter the Promised Land.

Marie
I shall be the only one to cry over it;
Anaï, my dear daughter,
The victim of a sacrilegious passion,
Has not followed us outside the walls of Memphis.

Moses
God will watch over her.....

Anaï
(running to throw herself into her mother's arms)
She is here, in your arms!

Marie
My daughter! O unexpected joy!
Anaï has been brought back to me!

Amenophis
Hörst du diese Freudengesänge?

Anai
Das ist Moses!....

Amenophis
Er glaubt seine Hoffnungen erfüllt;
Er wird mich anhören: Eine Ablehnung aus Stolz
Soll diesen glücklichen Tag nicht in einen Tag
Der Trauer verwandeln!

II. AUFTRITT
Die selben, Maria, Moses, Elieser, Israeliten.
Amenophis und Anai treten zur Seite, bleiben aber sichtbar.

Moses
Dieser große Tag, meine Kinder, beendet euer Unglück;
Unter der Führung von Moses
Werdet ihr bald das versprochene Land betreten.

Maria
Allein werde ich dort meine Tränen vergießen,
Anai, meine geliebte Tochter,
Opfer einer gottlosen Liebe,
Hat Memphis nicht mit uns verlassen.

Moses
Gott wird über sie wachen.....

Anai
(eilt herbei und stürzt ihrer Mutter in die Arme)
Sie liegt in euren Armen!

Maria
Meine Tochter! Oh unerwartete Freude!
Anai ist zu mir zurückgekehrt!

Amenofi
Odi tu questi canti d'allegrezza?

Anaide
E' Mosè!....

Amenofi
Si crede alla mèta delle sue speranze;
Mi ascolterà: non sia che un suo rifiuto orgoglioso
Cambi questo giorno avventurato
In un giorno di lutto e di tristezza!

SCENA II.
Gli stessi; Maria, Mosè, Eleazaro, Ebrei.
Amenofi e Anaide si ritirano in disparte, pur restando visibili.

Mosè
Questo gran giorno, figli miei, pone fine ai vostri mali;
Sotto la guida di Mosè,
Presto entrerete nella terra promessa.

Maria
Io sola piangerò,
Anaide, la mia diletta figlia,
Vittima di un empio amore,
Non ha seguito i nostri passi fuor dalle mura di Menfi.

Mosè
Dio veglierà su di lei.....

Anaide
(correndo a gettarsi nelle braccia della madre)
Eccola fra le tue braccia!

Maria
Mia figlia! o gioia inattesa!
Anaide mi vien resa!

Moïse
Béni soit le Seigneur!

Anaï *(montrant Aménophis)*
Vous voyez mon libérateur.

Moïse
Aménophis!....

Aménophis
Ecoute: le temps presse,
Et je viens avec toi m'expliquer sans détour:
Tu vois pour Anaï jusqu'où va mon amour:
Je possédais l'objet de ma tendresse;
Je pouvais la forcer à vivre sous ma loi;
J'ai voulu la tenir de toi:
J'ai voulu consacrer sous les yeux de sa mère
Les serments d'un hymen.....

Moïse
Que réprouve ton père.
Anaï va choisir en ce jour, en ce lieu,
Entre Sinaïde et Marie,
Entre Memphis et sa patrie,
Entre son amant et son Dieu.
D'un mot je pourrai te confondre,
Anaï seule doit répondre.

Anaï
Quelle horrible destinée!
Ciel! que vais-je devenir?
Suis-je assez infortunée!
Quel tourment! quel avenir!
Sous mes pas je vois l'abîme.....
Tout espoir fuit sans retour,
Grand Dieu! sauve la victime
Du devoir et de l'amour.

Moïse *(à Anaï d'un ton sévère)*
Anaï!....

Moses
Blessed be God!

Anaï *(pointing to Aménophis)*
In him you see my liberator.

Moses
Aménophis!....

Aménophis
Listen: time is hurrying on,
And I have come to explain myself sincerely to you;
You will see how far I can go in my love for Anaï:
The object of my love was within my power;
I could have forced her to submit to me;
I have preferred to ask you to give me her hand:
I want to proffer my sacred marriage vows to her
In the presence of her mother.....

Moses
Your father disapproves of it.
On this day and in this place Anaï must choose
Between Sinaïde and Marie,
Between Memphis and her country,
Between her lover and her God.
I could silence you with just one word,
But Anaï alone must answer you.

Anaï
What a horrible destiny!
Heavens! what will become of me?
Am I not unfortunate enough?
What torment! what a future!
I see an abyss opening beneath my feet.....
All hope vanishes for ever,
Great God! save the victim
Of love and duty.

Moses *(severely, to Anaï)*
Anaï!....

Moses
Gelobt sei der Herr!

Anai *(zeigt auf Amenophis)*
Hier steht mein Befreier.

Moses
Amenophis!....

Amenophis
Hör zu: Die Zeit drängt,
Und ich möchte dir ohne Umschweife erklären:
Du siehst, wie weit meine Liebe zu Anai geht;
Die Geliebte war mein;
Ich konnte sie zwingen, unter meinem Gesetz zu leben;
Ich wollte sie von dir bekommen:
Ich wollte unter den Augen ihrer Mutter
Den Schwur der Ehe aussprechen.....

Moses
Den dein Vater nicht billigt.
Anai wählt jetzt und hier,
Zwischen Sinaide und Maria,
Zwischen Memphis und ihrem Vaterland,
Zwischen ihrem Geliebten und ihrem Gott.
Mit einem Wort könnte ich dich verwirren,
Nur Anai soll antworten.

Anai
Welch schreckliches Geschick!
Himmel! Was soll aus mir werden?
Ich Unglückliche!
Welches Herzzerbrechen! Was erwartet mich!
Den Abgrund sehe ich unter meinen Füßen.....
Jede Hoffnung ist unausweichlich verloren,
Großer Gott! Rette das Opfer
Der Pflicht und der Liebe.

Moses *(zu Anai in strengem Ton)*
Anai!....

Mosè
Benedetto sia il Signore!

Anaide *(additando Amenofi)*
Ecco il mio liberatore.

Mosè
Amenofi!....

Amenofi
Odimi: il tempo stringe,
A te mi spiegherò senza artificio.
Vedi fin dove giunge il mio amor per Anaide:
L'oggetto della mia tenerezza era già in mio possesso;
Potevo forzarla a vivere sotto la mia legge,
Ma volli ottenerla da te,
E volli consacrare sotto gli occhi di sua madre
I giuramenti di un imeneo.....

Mosè
.....Che tuo padre condanna.
Anaide sceglierà proprio qui, in questo giorno,
Fra Zinaide e Maria,
Fra Menfi e la sua patria,
Fra il suo amante e il suo Dio.
Con una parola potrei confonderti,
Ma è solo Anaide che deve risponderti.

Anaide
Quale orrendo destino!
Ciel! che sarà di me?
Son troppo sventurata!
Qual tormento mi attende!
Sotto i piedi vedo l'abisso.....
Ogni speranza fugge senza rimedio;
Gran Dio! salva la vittima
Del dovere e dell'amor.

Mosè *(ad Anaide in tono severo)*
Anaide!....

Aménophis *(à Moïse)*
Tremble, perfide!

Marie et Eliézer
Dieu clément, sois son appui!

Moïse *(à Anaï)*
Qu'attends-tu? parle, décide
Entre Dieu, ta mère et lui.

Anaï
Dieu! protège la victime
Du devoir et de l'amour.

Marie, Moïse, Eliézer
Sous ses pas s'ouvre un abîme;
Qu'elle quitte ce séjour.

Eliézer, Marie
Anaï,
Ma fille chérie, sois fidèle aux lois du Seigneur!

Marie, Moïse, Eliézer, Chœur
Songe au devoir, à ta patrie,
Crains de Dieu la juste fureur.

Anaï *(d'un air inspiré)*
C'en est fait! oui, le ciel m'inspire,
J'obéis aux lois du Seigneur!

Moïse, Eliézer, Marie, Chœur
Elle cède au Dieu qui l'inspire,
Elle a triomphé de son cœur!

Aménophis *(à part)*
Anaï brave mon empire,
Que tout succombe à ma fureur.

Anaï
Grand Dieu, j'implore ta clémence!
J'ose pour lui t'offrir mes vœux:

Aménophis *(to Moses)*
Tremble, traitor!

Marie & Eliézer
Merciful God, support her!

Moses *(to Anaï)*
What are you waiting for? Speak, decide
Between God, your mother, and him.

Anaï
God! Protect the victim
Of love and duty.

Marie, Moses, Eliézer
An abyss is opening beneath her feet;
Let her go away from here.

Eliézer, Marie
Anaï,
My beloved daughter, be true to God's commandments!

Marie, Moses, Eliézer, Chorus
Think of your duty, of your country,
Fear the just wrath of God.

Anaï *(as if inspired)*
All is over! Yes, Heaven inspires me,
I will obey God's laws!

Moses, Eliézer, Marie, Chorus
She yields to the God who inspires her,
She has triumphed over her own heart!

Aménophis *(aside)*
Anaï is defying my authority,
Let my rage now sweep them all aside.

Anaï
Great God, I implore Your mercy!
I dare to pray to You for him;

Amenophis *(zu Moses)*
Zittere, Treuloser!

Maria und Elieser
Gnädiger Gott, stehe ihr bei!

Moses *(zu Anai)*
Worauf wartest du? Sprich, entscheide
Zwischen Gott, deiner Mutter und ihm.

Anai
Gott! schütze das Opfer
Der Pflicht und der Liebe.

Maria, Moses, Elieser
Ein Abgrund öffnet sich unter ihren Füßen;
Sie soll diesen Ort verlassen.

Elieser, Maria
Anai,
Meine geliebte Tochter, befolge die Gesetze des Herrn!

Maria, Moses, Elieser, Chor
Denk an die Pflicht, an das Vaterland,
Fürchte den gerechten Zorn Gottes.

Anai *(wie verzückt)*
Wohlan! Ja, der Himmel sagt es mir,
Ich gehorche dem Gesetz des Herrn!

Moses, Elieser, Maria, Chor
Sie gehorcht dem Gott, der sie verzückt,
Sie hat ihre Liebe besiegt!

Amenophis *(zur Seite)*
Anai trotzt meiner Macht,
Alles sei meiner Wut untertan.

Anai
Großer Gott, ich flehe dich um Gnade an!
Für ihn spreche ich ein Gelübde aus:

Amenofi *(a Mosè)*
Trema, perfido!

Maria ed Eleazaro
Dio pietoso, difendilo!

Mosè *(ad Anaide)*
Che più attendi? parla, decidi
Fra Dio, tua madre e lui.

Anaide
Dio! proteggi la vittima
Del dovere e dell'amor.

Maria, Mosè, Eleazaro
Ai suoi piedi sta aperto un abisso;
Ch'ella lasci questo luogo!

Eleazaro, Maria
Anaide,
Mia figlia amata, resta fedele alle leggi del Signor!

Maria, Mosè, Eleazaro, Coro
Pensa al dovere, alla tua patria,
Temi d'Iddio il giusto furor!

Anaide *(in tono ispirato)*
E' deciso! Sì, il Cielo m'ispira,
Obbedisco alle leggi del Signor!

Mosè, Eleazaro, Maria, Coro
Ella cede al Dio che l'ispira,
Ha trionfato del proprio cuor!

Amenofi *(a parte)*
Anaide sfida il mio potere,
Tutto or ceda al mio furor.

Anaide
Gran Dio, da te imploro clemenza!
Per lui oso offrirti i miei voti:

Qu'il cède enfin à ta puissance,
Change son cœur, éteins ses feux:
Je l'aimais!.... je fuis sa présence;
Daigne, grand Dieu, combler mes vœux!

Aménophis *(à part)*
Mon cœur aspire à la vengeance,
Oh Dieu, daigne combler mes vœux.

Moïse, Eliézer, Marie, Chœur
L'instant de notre délivrance
Va bientôt briller à nos yeux.
O jour de gloire et d'espérance!
Hommage, honneur au Roi des cieux.

Moïse *(à Aménophis)*
Vous entendez sa réponse.

Aménophis
C'est votre arrêt de mort
Que sa bouche prononce;
Hébreux, apprenez votre sort.
Contre vous Pharaon s'avance;
Cerné par une armée immense,
De ton peuple chargé de fers
Le courage inutile
N'a désormais d'asile
Que le gouffre des mers.

Chœur *(avec effroi)*
Contre nous Pharaon s'avance!

Moïse
Nous bravons les pervers;
Dieu prend notre défense.

Aménophis *(avec fureur)*
Eh bien! périssez tous;
Vous allez me revoir armé par la vengeance.
Hébreux, souvenez-vous,
Alors que ma fureur vengera mon injure,

May he submit to Your power at last,
Change his heart, calm his passion,
I loved him! but I fly from his presence;
Great God! deign to answer my prayers!

Aménophis *(aside)*
My heart is burning for revenge,
O God, deign to answer my prayers.

Moses, Eliézer, Marie, Chorus
The moment of our deliverance
Will soon be revealed to us.
O day of glory and hope!
Homage and honour to the King of Heaven.

Moses *(to Aménophis)*
You heard her answer.

Aménophis
Her mouth has pronounced
Your sentence of death;
Hebrews, learn your fate.
Pharaoh is advancing upon you,
Surrounded by an immense army.
The useless courage of your people
Bound as they are in chains
Has henceforth no refuge
Other than the whirling waters of the sea.

Chorus *(terrified)*
Pharaoh is advancing upon us!

Moses
We shall defy the evil men;
God will defend us.

Aménophis *(furiously)*
So be it! Perish, then, all of you;
You will see me again, in full armour, intent on revenge.
Hebrews, just think
When my rage is avenging my wrongs,

Er möge deiner Macht nachgeben,
Sein Herz ändern, seine Liebe auslöschen:
Ich liebte ihn!.... ich fliehe ihn;
Großer Gott, erhöre mein Flehen!

Amenophis *(zur Seite)*
Mein Herz lechzt nach Rache,
Oh Gott, erhöre mein Flehen.

Moses, Elieser, Maria, Chor
Der Moment unserer Befreiung
Wird bald vor unseren Augen aufblitzen.
Oh Tag des Ruhms und der Hoffnung!
Ehre sei dem König der Himmel.

Moses *(zu Amenophis)*
Ihr hört ihre Antwort.

Amenophis
Ihr Mund spricht
Euer Todesurteil;
Israeliten, vernehmt euer Schicksal.
Pharao marschiert euch entgegen;
Mit einer riesigen Armee,
Und der unnütze Mut
Deines in Ketten geschlagenen Volks
Wird nur in den Abgründen des Meeres
Ruhe finden.

Chor *(erschreckt)*
Pharao marschiert gegen uns!

Moses
Wir trotzen dem Bösen;
Gott wird uns schützen.

Amenophis *(wütend)*
Nun gut! geht alle unter;
Ihr werdet mich zur Rache gewappnet wiedersehen.
Israeliten, vergesst nicht,
Wenn meine Wut meine Beleidigung rächt,

Che ceda infine alla tua potenza,
Cambi animo, spenga il suo fuoco:
L'amavo!.... Or fuggo la sua presenza;
Degnati, gran Dio, d'esaudirmi!

Amenofi *(a parte)*
Il mio animo anela alla vendetta,
Degnati, o Dio, d'esaudirmi.

Mosè, Eleazaro, Maria, Coro
Il momento della nostra liberazione
Sta per spuntare ai nostri sguardi.
Giorno di gloria e di speranza!
Onore, gloria al Re dei cieli.

Mosè *(ad Amenofi)*
Hai udito la sua risposta.

Amenofi
E' la vostra sentenza di morte
Che la sua bocca pronuncia.
Ebrei, apprendete il vostro fato:
Contro di voi s'avanza Faraone;
Circondato da un esercito immenso,
All'inutil coraggio
Del tuo popolo in ceppi
Non resta più altro asilo
Che gli abissi del mar.

Coro *(pieno di sgomento)*
Contro di noi s'avanza Faraone!

Mosè
Noi sfidiamo i malvagi;
Dio ci farà da scudo.

Amenofi *(con furore)*
Dunque tutti perite!
Mi rivedrete armato alla vendetta.
Vi sovvenga, Giudei,
Quando il furor vendicherà l'offesa,

Qu'une femme parjure
A dirigé mes coups.
(Il sort.)

SCENE III.
Les mêmes, moins Aménophis.

Moïse
Hébreux! ne craignez rien des puissants de la terre;
Suivez votre ami, votre père,
Et de Dieu seul redoutez le courroux.

(Le théâtre change et représente les bords de la Mer Rouge.)

Moïse
Dans ce moment terrible
Une force invincible
M'élève au-dessus d'un mortel.

Eliézer, Marie, Anaï
Et d'une âme soumise, NN
Nous invoquons Moïse.

Moïse
Moïse invoque l'Eternel.
Des cieux où tu résides,
Grand Dieu, toi qui nous guides,
Souris aux vœux timides
D'un peuple gémissant.

Tous
Comble les vœux timides
D'un peuple gémissant,
Grand Dieu, grand Dieu!

Eliézer
Après un long orage,
Conduis-nous au rivage,

That a forsworn girl
Is directing my blows.
(Exit.)

SCENE III.
As above, without Aménophis.

Moses
Hebrews! Fear nothing from the powerful ones of Earth;
Follow your friend, your father,
And fear the wrath of God alone.

(The scene changes to the shore of the Red Sea.)

Moses
In this fateful moment
An invincible power
Raises me above mortal status.

Eliézer, Marie, Anaï
And humbly
We invoke Moses.

Moses
Moses invokes the Eternal One.
From the Heaven which is Your dwelling place,
Great God, You who guide us,
Smile upon the feeble prayers
Of a groaning people.

All
Fulfil the timorous prayers
Of Your groaning people,
Great God, great God!

Eliézer
After a long storm
Guide us to the shore,

Hat eine treulose Frau
Meine Hiebe geleitet.
(Tritt ab.)

Che una donna spergiura
E' quella che dirige i colpi miei.
(Parte.)

III. AUFTRITT
Die selben, außer Amenophis.

SCENA III.
Gli stessi, eccetto Amenofi.

Moses
Israeliten! Ihr sollt die Mächtigen der Erde nicht fürchten;
Folgt eurem Freund, eurem Vater,
Und fürchtet nur den Zorn Gottes.

(Die Szene wechselt und zeigt das Ufer des Roten Meers.)

Moses
In diesem schrecklichen Augenblick
Erhebt mich eine unbesiegbare Kraft
Über die Sterblichen hinaus.

Elieser, Maria, Anai
Und untertänigst
Rufen wir Moses an.

Moses
Moses ruft den Ewigen an.
Aus dem Himmel,
Großer Gott, der du uns leitest,
Lächle den zaghaften Gebeten
Eines unterdrückten Volks zu.

Alle
Erfülle die zaghaften Wünsche
Eines unterdrückten Volks,
Großer Gott, großer Gott!

Elieser
Nach einem langen Unwetter,
Führ uns ans Ufer,

Mosè
Ebrei! Non vi spaventino i potenti della terra;
Seguite il vostro amico, il padre vostro,
E sol temete lo sdegno d'Iddio.

(La scena cambia e rappresenta le sponde del Mar Rosso.)

Mosè
In sì tremendo istante
Sento una forza invincibile
Che fa di me più d'un mortale.

Eleazaro, Maria, Anaide
E con animo umile e fidente
Invochiamo Mosè.

Mosè
Mosè invoca l'Eterno.
Dai cieli ove hai dimora,
Gran Dio, che ci sei guida,
Arridi ai voti sommessi
D'un popolo che geme.

Tutti
Adempi i voti sommessi
D'un popolo che geme,
Gran Dio, gran Dio!

Eleazaro
Dopo lunga tempesta
Tu guidaci alla sponda,

Et sauve du naufrage
Tes fidèles Hébreux.

Tous
Conduis-nous au rivage
Objet de tous nos vœux,
Grand Dieu, grand Dieu!

Marie
O toi que tout révère,
Aux cieux et sur la terre,
Ecoute ma prière,
Protège tes enfants!

Tous
O toi que tout révère,
Ecoute nos accents.
Grand Dieu, grand Dieu!
Des cieux où tu résides,
Grand Dieu, toi qui nous guides,
De tes enfants timides
Termine les revers,
Grand Dieu, grand Dieu!

(A la dernière reprise de ce vers, les fers des Hébreux tombent de leurs mains.)

Eliézer
Quel bruit!....

Marie
O ciel!....

Anaï
Du haut de la montagne,
D'innombrables soldats inondent la campagne.

Marie
Ils s'avancent.

And save from shipwreck
Your faithful Hebrews.

All
Guide us to the shore,
Lord of all our prayers,
Great God, great God!

Marie
O You whom all revere,
Both in Heaven and on the earth,
Hear my prayer,
Protect Your children!

All
O You whom all revere,
Hear our prayers.
Great God, great God!
From the Heaven which is Your dwelling-place,
Great God, You who guide us,
End the misfortunes
Of your trembling children,
Great God, great God!

(As they sing the last reprise of these words, the chains fall off the Hebrews' hands.)

Eliézer
What is that noise!....

Marie
O Heaven!....

Anaï
From the mountain top
Endless hordes of soldiers are pouring down to the plain.

Marie
They are coming nearer.

Und rette vor dem Schiffbruch
Deine treuen Israeliten.

Alle
Führ uns ans Ufer
Du, zu dem wir beten,
Großer Gott, großer Gott!

Maria
Oh du, den alle verehren,
Im Himmel und auf Erden,
Erhöre mein Gebet,
Schütze deine Kinder!

Alle
Oh du, den alle verehren,
Erhöre unsere Stimme.
Großer Gott, großer Gott!
Aus dem Himmel, wo du wohnst,
Großer Gott, der du uns leitest,
Beende die Leiden
Deiner verzagten Kinder,
Großer Gott, großer Gott!

(Bei der letzten Wiederholung des Verses fallen die Ketten der Israeliten von ihren Händen.)

Elieser
Was für ein Lärm!....

Maria
Oh Himmel!....

Anai
Von den Höhen der Berge,
Strömen zahllose Soldaten in das Land.

Maria
Sie kommen näher.

E salva dal naufragio
Il popol tuo fedel.

Tutti
Tu guidaci alla sponda,
Oggetto dei nostri voti,
Gran Dio, gran Dio!

Maria
O tu, che ognuno adora,
Nei cieli e sulla terra,
Odi la mia preghiera,
Proteggi i figli tuoi!

Tutti
O tu, che ognuno adora,
Odi la nostra voce.
Gran Dio, gran Dio!
Dai cieli ove hai dimora,
Gran Dio, che ci sei guida,
Dei figli tuoi smarriti
Tu termina il patir.
Gran Dio, gran Dio!

(All'ultima ripresa di questo verso, le catene degli Ebrei cadono a terra.)

Eleazaro
Qual fragore!....

Maria
O Cielo!....

Anaide
Dal sommo della montagna,
Soldati innumerevoli inondan la campagna.

Maria
Stanno avanzando.

Anaï
Que d'ennemis!

Eliézer
La mort les accompagne.

Chœur *(à Moïse)*
Où sont-ils ces secours que tu nous as promis?

Eliézer
Comment combattre?

Marie
Où fuir?

Moïse
Au sein des flots soumis.
Hébreux, oubliez-vous que le Seigneur me guide,
Et qu'il punit les fils ingrats?
Marchez sur la plaine liquide,
Que Dieu raffermit sous mes pas.

(Moïse s'avance au milieu des flots, les Hébreux le suivent.)

Chœur *(au milieu des flots)*
Prodige! la vague timide
S'élance et ne nous couvre pas.
Nous marchons, la plaine liquide
Partout s'affermit sous nos pas!

SCENE IV.
Pharaon, Aménophis, troupe égyptienne.

Pharaon
Que sont-il devenus!.... au sein des mers profondes
Ont-ils trouvé la mort?

Anaï
What a troop of enemies!

Eliézer
They are bringing death with them.

Chorus *(to Moses)*
Where is the help that you promised us?

Eliézer
How can we fight?

Marie
Or escape?

Moses
Across the bosom of the tamed waters.
Hebrews, have you forgotten that God guides me,
And that He punishes ungrateful children?
Walk over the liquid expanse,
That God will make solid beneath my feet.

(Moses walks out onto the water, the Hebrews following him.)

Chorus *(singing in the middle of the sea)*
How wonderful! The timorous wave
Backs away, and does not engulf us.
We walk ahead, and the liquid expanse
Remains all solid beneath our feet!

SCENE IV.
Pharaoh, Aménophis, Egyptian soldiers.

Pharaoh
What has happened to them?..... Have they met their deaths
In the bosom of the deep sea?

Anai
Wie viele Feinde!

Elieser
Der Tod kommt mit ihnen.

Chor *(zu Moses)*
Wo ist die Hilfe, die du uns versprochen hast?

Elieser
Wie sollen wir kämpfen?

Maria
Wohin sollen wir fliehen?

Moses
Mitten in die ruhigen Fluten.
Israeliten, vergesst ihr, dass der Herr mich leitet,
Und dass er die undankbaren Kinder bestraft?
Geht auf der flüssigen Fläche,
Die Gott unter meinen Schritten festigt.

(Moses schreitet über die Fluten, die Israeliten folgen ihm.)

Chor *(inmitten der Fluten)*
Wunder! Die ruhige Welle
Erhebt sich und verschlingt uns nicht.
Wir gehen, die flüssige Ebene wird überall
Fest unter unseren Schritten!

Anaide
Quanti nemici!

Eleazaro
La morte li accompagna.

Coro *(a Mosè)*
Dov'è il soccorso che ci promettesti?

Eleazaro
Come combattere?

Maria
Dove fuggire?

Mosè
In seno all'onde placide.
Ebrei, dimenticate che il Signore mi guida,
E che castiga i figli ingrati?
Camminate sulla liquida distesa,
Che Dio indura sotto i miei passi.

(Mosè avanza in mezzo ai flutti, e gli Ebrei lo seguono.)

Coro *(in mezzo ai flutti)*
Prodigio! l'onda placida
S'innalza senza sommergerci.
Noi camminiamo, e la liquida distesa
S'indura ovunque sotto i nostri passi!

IV. AUFTRITT
Pharao, Amenophis, ägyptische Truppen.

Pharao
Was ist aus ihnen geworden!.... Haben sie mitten im tiefen Meer
Den Tod gefunden?

SCENA IV.
Faraone, Amenofi, truppe egiziane.

Faraone
Che è stato di loro?.... In seno al mar profondo
Han trovato la morte?

Aménophis
Non, à travers les ondes
Voyez-les s'ouvrir un chemin!

Pharaon *(à la troupe)*
Hâtons-nous, volons sur leur trace!
Et le glaive à la main,
Exterminons une coupable race!

(Pharaon et Aménophis entrent dans les flots; tous les Egyptiens les suivent; une horrible tempête se déclare; Pharaon et les siens sont submergés.)

(Après la tempête, les nuages se dissipent, le ciel se calme, l'air s'épure et laisse voir le peuple israélite sur une rive fleurie, où ils chantent le cantique suivant.)

Marie, Moïse
Chantons, bénissons le Seigneur!
Nous avons souffert pour sa gloire;
Il nous a donné la victoire;
Il frappe le persécuteur:
Chantons, bénissons le Seigneur!

Le chœur répète.

(Vers la fin du cantique une gloire céleste se développe au fond de la scène: apparition de Jéhova; les Hébreux se prosternent. Le rideau tombe.)

Fin.

Aménophis
No, look, there they are
Walking over the water as if it were a road!

Pharaoh *(to his soldiers)*
Let us hurry! Let us follow them quickly!
And, sword in hand,
Let us exterminate a guilty race!

(Pharaoh and Aménophis go into the water; all the Egyptians follow them; a terrible storm breaks out and Pharaoh and his men are drowned.)

(After the storm, the clouds dissolve, the sky becomes calm, the air becomes clear and we can see the Israelites standing on a flowery shore, singing the following hymn.)

Marie, Moses
Let us sing to the Lord and bless Him!
We have suffered for His glory;
He has granted us the victory;
He has punished our persecutors;
Let us sing to the Lord and bless Him!

The chorus repeats this.

(Towards the end of the hymn a heavenly radiance lights up the back of the stage: Jehovah appears; the Hebrews prostrate themselves. Curtain.)

End of the Opera.

Translation by **Michael Aspinall**

Amenophis
Nein, über den Wellen
Öffnet sich ihnen ein Weg!

Pharao *(zur Truppe)*
Beeilen wir uns, folgen wir ihren Spuren!
Und mit dem Schwert in der Hand
Rotten wir das verbrecherische Volk aus!

(Pharao und Amenophis steigen in die Fluten, alle Ägypter folgen ihnen; ein schrecklicher Sturm erhebt sich; Pharao und die seinen werden von den Fluten verschlungen.)

(Nach dem Sturm zerstreuen sich die Wolken, der Himmel beruhigt sich, die Luft wird klar und man sieht die Israeliten an einem blühenden Ufer, wo sie den folgenden Gesang singen.)

Maria, Moses
Singen wir, loben wir den Herrn!
Wir haben ihm zum Ruhme gelitten;
Er hat uns den Sieg gebracht;
Er straft den Verfolger:
Singen wir, loben wir den Herrn!

Der Chor wiederholt den Gesang.

(Zu Ende des Gesangs erhebt sich ein himmlischer Schein im Hintergrund: Jehova erscheint; die Israeliten fallen vor ihm nieder. Der Vorhang fällt.)

Ende.

Übersetzung **Herbert Greiner**

Amenofi
No, guardali; si aprono
Un cammino fra l'onde!

Faraone *(alle sue truppe)*
Sù, presto, voliamo sui loro passi!
E, col ferro alla mano,
La scellerata razza sterminiamo!

(Faraone ed Amenofi entrano in mezzo ai flutti; tutti gli Egiziani li seguono. Un'orribile tempesta si scatena; Faraone e i suoi restano sommersi.)

(Dopo la tempesta le nubi si disperdono, il cielo si placa, l'aria si rasserena e lascia vedere il popolo d'Israele ritto su una sponda fiorita, mentre intona il cantico seguente.)

Maria, Mosè
Cantiamo, benediciamo il Signore!
Abbiam sofferto per la sua gloria,
Ed egli ci ha donato la vittoria,
Ha colpito chi ci perseguitò.
Cantiamo, benediciamo il Signore!

Il coro ripete.

(Verso la fine del cantico un'aureola celeste si dilata sullo sfondo della scena: apparizione di Geova; gli Ebrei si prosternano. Cala il sipario.)

Fine.

Traduzione di **Carlo Vitali**

Prodotto da / *Produced by* **Rossini Opera Festival** e **Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro**
Studio mobile / *Mobile studio* **Michael Seberich Classical Music Engineering**, Bolzano
Ingegnere del suono / *Sound engineering* **Michael Seberich**
Montaggio digitale / *Digital editing* **Luca Martini**
Missaggio / *Balance engineering* **Michael Seberich**, **Luca Martini**
Assistente musicale / *Musical assistant* **Rosetta Cucchi**
Stampa del CD / *CD pressing* **OPTI.ME.S. Spa**, L'Aquila
Distribuzione / *Internationally distributed by* **Fonè**, Italia